



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

„Vom Verstehen alter Klänge.

Interpretation des klassischen karolingischen
Repertoires im Kontinuum seiner Wirkungsgeschichte“

Band 1 von 1

Verfasser

MMag. Robert Mehlhart

angestrebter akademischer Grad

Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, im Februar 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 092 316

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuerin

a.o. Univ. Prof. Dr. Margareta Saary

In memoriam Dr Manfred Angerer who sadly died during supervising this thesis.

With thanks to Dr Margareta Saary, who so kindly took over its supervision.

Inhaltsverzeichnis

<u>EINLEITUNG</u>	5
<u>WISSENSCHAFTSGESCHICHTLICHE VERORTUNG</u>	11
<u>GREGORIANIK IM SPIEGEL KAROLINGISCHER THEORIE</u>	20
RHETORISCHE UND ONTOLOGISCHE FUNKTION	20
ZEITGENÖSSISCHE QUELLEN	24
AURELIANUS REOMENSIS: MUSICA DISCIPLINA	29
MUSICA ENCHIRIADIS	34
REFLEXION	38
<u>GREGORIANIK IM SPIEGEL DER THEORIE DES 20. JAHRHUNDERTS</u>	40
ZUGÄNGE	40
EUGÈNE CARDINE I: FORM UND WESEN	40
EUGÈNE CARDINE II: POPULÄRE REZEPTION AM BEISPIEL BERNHARD K. GRÖBLER	44
EUGÈNE CARDINE III: SEMIOLOGIE	46
GODEHARD JOPPICH	49
REFLEXION	54
TEXTKRITIK UND AUTOGRAPH	60
ANMERKUNG ZUR NARRATIVE VOM „WESEN“ DES CHORALS	65
DAS PROBLEM DER CHORALTEXTIERUNG	68
SIND SILBE UND TON SYNONYM?	70
DER MODUS ÄSTHETISCHER AUSSAGEN ZUR RHETORIK	75
<u>ÄSTHETISCHE KRITERIOLOGIE</u>	77
PERFORMANCE STATT URTEXT – EIN EXPERIMENT	77
PERFORMANCE IS EXPRESSIVE	86
GEGENSTÄNDE „IN“ DER MITTELALTERLICHEN MUSIK	86
ZUM PROBLEM DES GEGENSTANDS	88
ZUM PROBLEM DER ZEITWAHRNEHMUNG	95
HISTORISCHE RÜCKBINDUNG	102
<u>ZUR BEURTEILUNG RHETORISCHER PHÄNOMENE IM REPERTOIRE</u>	106
SYMPTOME DES ÄSTHETISCHEN	106
WIRKUNGSGESCHICHTE	116
SAKRALE UND ÄSTHETISCHE ERFAHRUNG	119
BEISPIELUNTERSUCHUNG	137
DIE TRACTUS-GESÄNGE DER OSTERVIGIL	142
<u>ZUSAMMENFASSUNG</u>	187
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	190
<u>ABSTRACT DEUTSCH</u>	200
<u>ABSTRACT ENGLISH</u>	202

Einleitung

Die Aufführung mittelalterlicher Musik erfährt seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts steigende Popularität. Ihre Popularität geht Hand in Hand mit der Intensivierung von Forschungen auf dem Gebiet der sogenannten Alten Musik. Forschungsziel ist das möglichst optimale Ausleuchten der historischen, textkritischen und aufführungspraktischen Bezüge, die eine adäquate Edition und schließlich die möglichst „originalgetreue“ Wiedergabe der Stücke ermöglichen soll. Stephen Davis zeigt in seinem Essay „Authenticity and Musical Performance“ die grundlegenden Leitgedanken dieses Anliegens: „A performance will be more rather than less authentic if it successfully (re)creates the sound of a performance of the work in question as could be given by good musicians playing good instruments under good conditions (of rehearsal time etc.), where „good“ is relativized to the best that was known by the composer to be available at the time, whether or not those resources were available for the composer’s use.“¹ Die Interpretation der Werke soll ihren „ursprünglichen“ Klang kreieren. Sie muss sich daher möglichst nahe am zeitgenössischen Verständnis des mittelalterlichen Repertoires orientieren. Dieses Anliegen verbindet Musikforscher und Musikschaaffende gleichermaßen.

2002 unternimmt der britische Musikjournalist Daniel Leech-Wilkinson in seinem Buch *The Modern Invention of medieval Music*² den Versuch einer kritischen Beurteilung dieses Anliegens. Das Werk enthält einige verblüffende Thesen. Leech-Wilkinson schreibt:

„The invention of medieval music [...] has been an extraordinary achievement (the more so if we feel that that “re” is superfluous). From the most unpromising beginnings [...] we have reached a point where performances of striking beauty are appreciated by millions of radio listeners, tens of thousands of record buyers. And they are enjoyed because the music and the manner of its performance make sense to us. The quantity of known medieval data in those performances is tiny; most of our pleasure come from ideas that people – scholars to an extent, crucially the performers, inevitably, perhaps mostly, the listeners – have brought to the

¹ DAVIES, Authenticity, 45. Auch Peter Kivy gibt eine ähnliche Einschätzung wieder, siehe KIVY, Historically Authentic, 117 ff. Er behandelt diese Materie ausführlicher auch in KIVY, Musical Performance.

² Siehe LEECH-WILKINSON, Invention.

music. Those performances are medieval music in the fullest possible sense. They are the discipline's finest achievement by far.³

Leech-Wilkinson stellt zunächst die in quantitativer Hinsicht winzig anmutende Datenmenge verwertbarer mittelalterlicher Zeugnisse fest. Seiner Meinung nach können diese Daten daher kaum die Basis für eine seriöse wissenschaftliche Erforschung der mittelalterlichen Quellen bieten. Ein an den Quellen orientiertes Verständnis mittelalterlicher Musik kann daher niemals als zutreffend gelten, auch wenn es sich noch so nahe an den überlieferten Vorlagen zu orientieren versucht. Im Verlauf seiner skeptischen Beobachtungen nivelliert Leech-Wilkinson die Qualität der Ergebnisse der musikwissenschaftlichen Erforschung mittelalterlicher Repertoires insgesamt.⁴ Dennoch affirmiert er den Sinn der Aufführung alter Repertoires. Seiner These zufolge macht mittelalterliche Musik für den Menschen des 21. Jahrhunderts allerdings nur den Sinn, den *er ihr zu geben vermag*. Die Deutungskompetenz der Musik liegt dabei in erster Linie bei der subjektiven Imagination des Hörers. Da aufgrund der lückenhaften Quellenlage die ursprünglichen musikalischen Sinnzusammenhänge Alter Musik nicht aufgefunden werden können, liegt kein erkennbarer musikalischer Sinn in den Quellen an sich. Vielmehr ist es an der Phantasie des Musikkonsumenten, ästhetische Stringenz und eine musikalische Deutung in die Musik zu legen. Die Stimulation und Zufriedenstellung des Konsumenten wird dabei zum bestimmenden Kriterium für Musikschaftende und Musikforscher:

„The only criterion, whether for funding, publication, employment or esteem, should be the extent to which work stimulates the interest of broad-minded, multi-skilled, expert readers and, if possible [...] the wider community as well. To adapt my earlier formulation, good musicology is whatever musicologists do interestingly as musicologists. [...] Historical musicology has helped us make sense of the music. It may not be their sense or it may be, or it may be in part, but we cannot know whether it is or not.”⁵

³ LEECH-WILKINSON, *Invention*, 257 ff

⁴ „What else has the investigation of medieval music achieved? [...] It is very much in our interests to recognize and remain continually aware in all historical work that our findings cannot, on the whole, be established as facts, and it's important therefore not to pretend, even for the sake of economy of expression, that they can [...]” LEECH-WILKINSON, *Invention*, 258 f

⁵ LEECH-WILKINSON, *Invention*, 260 f

Die Orientierung am zeitgenössischen Musikverständnis will Leech-Wilkinson als Illusion enttarnen. Die Kreation des „authentischen“ Klanges erscheint ihm unmöglich. Mittelalterlicher Musik stelle im Moment ihrer Aufführung immer eine subjektive Erfindung dar.

Daniel Leech-Wilkinson schreibt aus der beobachtenden Perspektive des Musikjournalisten. Seine fatalistische These erscheint problematisch, wenn man die Perspektive des Musikforschers oder eines Musikschaaffenden einnimmt. Musikforschung und die Aufführung Alter Musik orientieren sich notwendigerweise an den vorliegenden Quellen. Ohne diese Quellen kommt die Musik gar nicht erst in den Blick.

Auf dem Weg zu einer Interpretation Alter Musik sind viele Entscheidungen zu treffen.⁶ Diese Entscheidungen sind wesentlich mit Fragen an die vorliegenden und für die Interpretation fundamentalen Quellen verknüpft. Bereits beim Lesevorgang musikalischer Notationen müssen derartige Fragen beantwortet werden – bewusst oder unbewusst. Der ausschließliche Blick auf das Hörerlebnis des Musikkonsumenten kann daher nicht die Grundlage für die Interpretation bieten. Die musikalischen Quellen stellen in jedem Fall eine Basis für die Interpretation dar, weil ohne sie ein Hörerlebnis gar nicht zustande käme. Eine kritische Befragung der Quellen ist daher unausweichlich.

Sie ist gleichzeitig auch höchst problematisch. Nicht zuletzt aufgrund der zeitlichen Distanz, die zwischen unserem heutigen Fragehorizont und den Quellen liegt, erscheint die grundlegende Skepsis Leech-Wilkinsons plausibel. Je älter das Repertoire ist, auf das sich der Fokus unserer Fragestellungen bezieht, desto unwahrscheinlicher erscheint die Möglichkeit einer zutreffenden Beantwortung. Offenbar hängt die Interpretation hier zu einem Großteil vom subjektiven Erkenntnishorizont des jeweiligen Interpreten bzw. des Hörers ab.

Diese Arbeit beschäftigt sich mit Gregorianischem Choral.⁷ Er ist das liturgische Repertoire der Karolingerzeit und damit das älteste schriftlich erhaltene musikalische Repertoire

⁶ Die für eine Interpretation fundamentalen Entscheidungen müssen bereits auf dem Gebiet von Paläographie und Edition der Quellen getroffen werden. Diese Entscheidungsfelder stehen am Anfang einer langen Kette von Entscheidungssituationen, an deren Ende schließlich aufführungspraktische Problemstellungen und nicht zuletzt auch die Deutung des Hörers stehen.

⁷ Der Begriff Gregorianischer Choral bedarf an dieser Stelle einer Definition, da er in der Literatur bisweilen indifferente Verwendung findet. Er bezeichnet im Rahmen dieser Arbeit

Europas. In Bezug auf das Verständnis der Quellen legt sich daher größte Skepsis nahe. Sie lässt an der Möglichkeit einer am Verstehen der Quellen orientierten Interpretation generell zweifeln.

Ein in diesem Zusammenhang vieldiskutiertes Phänomen ist die Frage nach dem adäquaten *musikalischen* Verständnis des gregorianischen Repertoires. Ist es aus der Sicht des 21. Jahrhunderts überhaupt möglich, die musikalische Sprache der Gregorianik zu verstehen? Ist nicht schon allein die Rede von der „Musik als Sprache“ oder einer „musikalischen Rhetorik“ eine unzutreffende Rückprojektion aus der Moderne? Selbst wenn die Gregorianik dem musikalischen Verständnis im Sinne einer Sprache offensteht, stellt sich die Frage nach der Art ihrer Sprache. Ist ihre Melodik wie „absolute“ Musik aufzufassen? Können sich uns die musikalische Struktur und die formale Konsistenz dieser über tausend Jahre alten Musik überhaupt erschließen? Falls eine Beziehung zwischen musikalischer Bewegung und zugrunde liegendem Text besteht, wie ist dieser Bezug zu deuten? Ist die Musik der Kommentar zum Inhalt des Textes? Oder ist sie ein rein deklamatorischer Parameter, um den zugrundeliegenden liturgischen Text zu kommunizieren?

Die historische und analytische Forschung der letzten beiden Jahrhunderte brachte diesbezüglich viele kontroverse Ergebnisse.⁸ Im ersten Teil der Arbeit soll das historische Milieu skizziert werden, in dem diese wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Repertoire überhaupt wurzelt. Diese Skizze zielt darauf, den methodologischen Rahmen und die geistesgeschichtlichen Motivationen zu zeichnen, deren Hintergrund die Resultate der neueren Forschung entscheidend mitprägte. Diese Motivationen folgten in sich verschränkten und teilweise kontroversen Impulsen. Dies kann anhand der Forschungen über den Choralrhythmus leicht aufgezeigt werden.

Im zweiten Teil der Arbeit rücken Theoretiker der Karolingerzeit in den Mittelpunkt der Betrachtung. Es gibt zeitgenössische Zeugnisse, die sich mit der Thematik des Zusammenhanges von Text und Melodik in der Gregorianik beschäftigen. Die herausragenden diesbezüglichen Quellen sind die Schrift *Musica Disciplina* von Aurelianus

immer das klassische frühmittelalterliche Repertoire der karolingischen Zeit, wie es die ältesten Handschriften wiedergeben. Er bezieht sich damit sowohl auf die Messe als auch auf das Offizium, schließt aber alle hochmittelalterlichen Kompositionen aus.

⁸ Folgt man der These Leech-Wilkinsons, so können diese Ergebnisse ohnehin keinen Wahrheitsgehalt aufweisen.

Reomensis und die *Musica Enchiriadis* eines anonymen Verfassers. Die Aussagen der Werke sind allerdings schwer zugänglich und werfen gewichtige hermeneutische Probleme auf. Ihre Interpretation zeigt, dass es weder möglich ist, die Gregorianik im Sinne absoluter Musik noch im Sinne einer totalen melodischen Abhängigkeit vom Text zu verstehen. Es finden sich in den Schriften Anhaltspunkte für beide Zugänge. Keine rechtfertigt allerdings einen einseitigen Zugang. Es stellt sich die Frage nach den Kriterien, die für eine eher den Text ausdeutende oder eine eher vom Text unabhängige Interpretation im Repertoire sprechen.

Große Forscherpersönlichkeiten des 20. Jahrhunderts haben diesbezüglich ihr eigenes kriteriologisches Gedankengebäude errichtet. In dieser Arbeit soll das Denken Eugene Cardines und Godehard Joppichs vorgestellt werden, zwei eminente Vertreter der Gregorianikforschung des letzten Jahrhunderts. Beide Autoren räumen den Methoden der wissenschaftlichen Textkritik eine gewichtige Stellung ein. Bei dieser Methode werden durch komparatistische Verfahren die Varianten eines bestimmten Textes in möglichst allen vorliegenden Handschriften verglichen. Diese Varianten werden erfasst und bewertet. Mit Hilfe der Textkritik können Schreibfehler und späte Varianten identifiziert und eliminiert werden. Sie arbeitet „rückwärts“, geht von den diversen jüngeren Handschriften aus und zielt auf das eine Autograph bzw. den einen *Urtext* des Stückes. Joppich und Cardine knüpfen auf verschiedene Weisen an die Ergebnisse der Textkritik an. Durch den Vergleich der beiden Autoren sollen die grundsätzlichen methodologischen Grenzen der Aussagefähigkeit über die Frage nach dem Verständnis der Gregorianik, gerade hinsichtlich der Beziehung von Text und musikalischer Bewegung herausgearbeitet werden.

Im vierten Abschnitt der Arbeit werden dann selbständige kriteriologische Überlegungen angestellt, die die Grenzen der Aussagefähigkeit von wissenschaftlicher Textkritik und Philologie in Bezug auf das gregorianische Repertoire anerkennen wollen. In einem ersten Schritt werden die beiden Erkenntnisgegenstände der Welt der Zeugnisse und der eigentlich musikalischen Welt abgegrenzt. Die Sprache einer Musik kann als ästhetisches Phänomen zunächst nur in der Welt der Musik verstanden werden. Dieses musikalische Verstehen ist die Basis für Zeugnisse über das ästhetische Phänomen. Es wird in diesem Zusammenhang also dem musikalischen Erfahrungswissen ein Vorzug gegenüber konzeptuellem Datenwissen eingeräumt. Werden akustische Signale als Musik gehört, so hört der Rezipient „Dinge“ „in“ diesen Signalen. Die Kommunikation über diese Dinge ist wesentlich auf Metaphern angewiesen. Jede musikalische Quelle (auch die Notation) fußt auf diesen Metaphern. Die

Frage nach der musikalischen Sprache der Gregorianik ist daher inhärent verbunden mit der Frage, was *in* dieser Musik zu hören ist.

Mit den jüngsten Ergebnissen der Säkularisationsforschung⁹ muss allerdings festgestellt werden, dass diese Frage nicht restlos zu beantworten ist. Es scheint uns kategorisch verschlossen, welche Dinge der mittelalterliche Mensch in der Musik hörte. Angenommen, die graphischen Symbole und literarischen Metaphern in den Quellen versuchen uns ein adäquates Verständnis musikalischer Erlebnisse zu beschreiben. Die veränderte Weltwahrnehmung der Moderne verschließt uns den vorbehaltlosen Zugang zu diesen Erlebnissen.

Die Arbeit versucht eine Herangehensweise an das gregorianische Repertoire vorzustellen, die einerseits die methodologischen Grenzen der wissenschaftlichen Aussagefähigkeit anerkennt ohne andererseits in fatalistische Skepsis oder ästhetischen Eklektizismus zu fallen. Es wird in diesem Zusammenhang auf das hermeneutische Instrumentarium der Kunstphilosophie Georg Bertrams und der Musikästhetik Roger Scrutons recurriert. Der Choral ist im Mittelalter Teil eines organischen liturgischen Zusammenhanges. Als solcher ist er integraler Bestandteil eines religiösen Rituals. Um den Choral zu verstehen zu können, soll daher erst das Kontinuum zwischen der modernen ästhetischen und der mittelalterlichen rituellen Erfahrung aufgezeigt werden. Die Parallelen beider Erfahrungen weisen auf ein Kontinuum der Wirkungsgeschichte europäischer Musik hin. Dieses Kontinuum verbürgt die Plausibilität des Verstehens alter Repertoires. Die Ergebnisse dieses Verständnisses sind aber weder wissenschaftlich verifizierbar noch falsifizierbar.

Die Arbeit will ein Verstehen der musikalischen Sprache der Gregorianik vorstellen, das zwischen den Kategorien von wortunabhängiger absoluter Musik und mittelalterlicher Sprachklangmusik liegt. Diese Herangehensweise soll in repräsentativen abschließenden Analysen exemplifiziert werden.

⁹ Die Analyse erhält wesentliche Impulse von Charles Taylor und seinem einschlägigen Werk „A Secular Age“ von 2007.

Wissenschaftsgeschichtliche Verortung

Die wissenschaftliche Erforschung des gregorianischen Repertoires oszilliert in einem heterogenen Spannungsfeld. Die Heterogenität dieses Spannungsfeldes resultiert aus den teilweise kontroversen Forschungsmotivationen. Diese wurzeln nicht zuletzt in der Verschränkung von musikwissenschaftlicher Forschung und aufführungspraktischen Anliegen. Sie führen zu unterschiedlichen Auffassungen darüber, wie das Repertoire musikalisch zu verstehen ist. Die Koppelung von wissenschaftlicher Untersuchung und praktischer Restauration hat historische Gründe. Im Folgenden soll daher die Forschungsgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts unter diesem Aspekt umrissen werden. Die Ausführung dient der Verortung der in dieser Arbeit vorgestellten Thesen.

Die ältesten Quellen für den gregorianischen Choral sind die Codices *Chartres*, *Bibliothèque Municipale* 47, *Laon*, *Bibliothèque Municipale* 239 und *St. Gallen*, *Stiftsbibliothek* 359.¹⁰ Die Notation des Repertoires erfolgt in diesen ältesten Handschriften ausschließlich mit Hilfe adiastematischer Neumen. Ihre Bedeutung war lange unklar. Am 18. Dezember 1847 entdeckt Jean-Louis-Felix Danjou in der Bibliothek der medizinischen Fakultät von Montpellier durch Zufall Codex H 159.¹¹ Aufgrund seiner Doppelnotation rückt der Fund die komparatistische Erforschung der Neumennotation in den Focus der Gregorianikforschung. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts wächst diese an den paläographischen Quellen orientierte historisch-kritische Beschäftigung mit dem gregorianischen Repertoire.¹² Das Forschungsinteresse polarisiert

¹⁰ Siehe beispielsweise die historische Einführung bei CROCKER, *Chant*, 41 ff.

¹¹ Die Handschrift stammt aus St. Bénigne bei Dijon. Wegweisend erwies sich seine Doppelnotation, die Neumen und Buchstaben enthält: „Über den französischen Neumen und unter Wahrung der Gruppierung zu graphischen Einheiten sind Buchstaben geschrieben, fortlaufend in Minuskeln von a bis p.“ Siehe CARDINE, *Überblick*, 38 f. Für eine genauere Darstellung des Codex und seiner Eigenheiten siehe KLÖCKNER, *Cod. H 159*, 77 ff.

¹² Für eine detaillierte Darstellung der einzelnen Themenschwerpunkte im 19. und 20. Jahrhundert siehe vor allem die Bibliographie in den Beiträgen zur Gregorianik: KOHLHASE/PAUCKER, *Bibliographie*, 111-139. Auch Joseph Smits van WAESBERGHE bietet in seinem im Kirchenmusikalischen Jahrbuch erschienenen Literaturbericht über „Das gegenwärtige Geschichtsbild der mittelalterlichen Musik“ eine differenzierte Quelle. Für das ausgehende 20. Jahrhundert sei auf den Beitrag von Willibrod HECKENBACH (Gregorianikforschung zwischen 1972 und 1983) hingewiesen.

allerdings von Anfang an durch zwei Anliegen: die wissenschaftliche Genese eines Urtexts auf der einen Seite und die praktische Restauration des Chorals in der Liturgie auf der anderen Seite.

Die wissenschaftlich informierte Gregorianikforschung entsteht im 19. Jahrhundert vor dem Aufblühen der Geschichtswissenschaft. Diese ist geprägt von einer generellen Faszination für das Mittelalter und vom zunehmenden Interesse an seinen Quellen. Verschiedene Motivationen prägen die Bearbeitung mittelalterlicher Quellen im 19. Jahrhundert. Hartmut Möller unterscheidet mit Reinhard Döhl verschiedene Formen der Mittelalterrezeption¹³, die sich oftmals vermischen. Er spricht von der *produktiven*, also schöpferischen Mittelalterrezeption, der *reproduktiven* Mittelalterrezeption, der *wissenschaftlichen* Mittelalterrezeption und der *politisch-ideologischen* Mittelalterrezeption. Auch die Gregorianische Forschung trägt Züge aller vier idealtypischen Rezeptionsarten. Zur Systematisierung soll die Geschichte der Erforschung der Gregorianik unter den Gesichtspunkten der wissenschaftlichen, der politisch-ideologischen und der reproduktiven Mittelalter-Rezeption dargestellt werden.

Der Fund von Codex H 159 gilt als Geburtsstunde der paläographischen Erforschung des Repertoires. Durch gewissenhafte historische Erforschung der Genese der Handschriften sowie durch komparatistische Analyse des vorhandenen paläographischen Materials soll ein Urtext erstellt werden, der die „ursprüngliche“ karolingische Performance widerspiegelt. Die klassische Textkritik geht davon aus, dass das Werk in der Gestalt des Autographs ursprünglich und fehlerfrei vorliegt. Oft liegen die Autographe jedoch nicht mehr vor. Das Werk wird im Laufe der Texttransmission fehlerhaft weitergegeben. Dies gilt besonders für die Zeit vor dem Buchdruck. Die Textkritik arbeitet sich „rückwärts“ durch den Vergleich der Varianten an die ursprüngliche Gestalt des Werkes im Autograph heran. Diese zunächst rein wissenschaftlich anmutende Motivation der Choralforschung erweist sich allerdings als eng verbunden mit einer politisch-ideologischen Mittelalter-Rezeption.

Die Gregorianik ist die älteste erhaltene liturgische Musik Europas sowie des Christentums. Im 19. Jahrhundert formieren sich im Denken Ludwig Feuerbachs und Friedrich Nietzsches klassische und breit rezipierte Positionen neuzeitlicher Religionskritik. Diese wenden sich

Für eine knappe Übersicht siehe auch KOHLHAAS, Musik und Sprache, 29 ff. oder (noch knapper) gleich bei CARDINE, Überblick, 38 f.

¹³ Siehe KOHLHAAS, Musik und Sprache, 49 sowie MÖLLER, Institutionen, 28

sowohl gegen den Monotheismus im Allgemeinen sowie gegen das Christentum katholischer Prägung im Speziellen. Angesichts der angespannten geistesgeschichtlichen Situation dient der romantische Blick „zu den Quellen“ der suggestiven Rückversicherung der katholischen Kirche. Kirchenpolitisch betrachtet stellt der gregorianische Choral daher ein Mittel zur Förderung der spürbaren globalen Einheit sowie der historischen Konsistenz der katholischen Tradition dar. Gipfelpunkt dieses politisch-ideologischen Aspektes der Gregorianikforschung ist das Motu Proprio „Tra le sollecitudine“ von Papst Pius X von 1903. Hier wird zusammen mit der klassischen Vokalpolyphonie der gregorianische Choral als „die“ liturgische Musik der Katholiken eingeführt. Damit der Choral aber wirklich „wie damals“ aufgeführt werden kann, muss seine ursprüngliche Gestalt erforscht werden. Die Quellenforschung wird von der restaurativen „Wiederbelebung“ in Anspruch genommen. Dom Mocquereau entwickelt schließlich ein effizientes Rhythmussystem, mit dessen Hilfe das Repertoire von Chören auf der ganzen Welt auf einfache Weise aufgeführt wird. Wissenschaftliche, politische und aufführungspraktische Aspekte gehen bis in die Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts Hand in Hand. Zielpunkt dieser Verschränkung ist es, die möglichst vollständige sowie authentische Gestalt des Repertoires zu erhalten, die als solche auch in der Liturgie zur Aufführung gebracht werden kann. Das geistesgeschichtliche Panorama dieser Bemühung bildet die politisch-ideologisch eingefärbte, zutiefst romanische Idee von der ursprungstreu Wiederaufführung mittelalterlicher Musik.

Die Polarisierung des dreischichtigen Forschungsprozesses ergibt sich aus der inhärenten Dichotomie der einzelnen Ansprüche. Einerseits sollte mit den Mitteln der historisch-kritischen Wissenschaft ein „authentischer Urtext“ erarbeitet werden. Gleichzeitig spielen innerhalb der um Restauration bemühten Forschung aufführungspraktische Aspekte eine entscheidende Rolle.¹⁴ Die Gregorianik ist nicht nur wissenschaftlicher Forschungsgegenstand, sondern gleichzeitig auch das klingende Gebet der katholischen Liturgie.¹⁵ Oft ist der Gregorianikforscher gleichzeitig auch Chorleiter. Aufführungspraktische Aspekte bilden nicht selten die hermeneutische Matrix für die Auswertung der Quellen und führen so zu einer „entsprechend focussierten Lesart“¹⁶. Der Anspruch zur gewissenhaften wissenschaftlichen Erschließung der Handschriften und das Bestreben, das Repertoire möglichst global und effizient ein- und aufführen zu können, stehen sich diametral gegenüber.

¹⁴ Siehe KOHLHAAS, Musik und Sprache, 49 sowie MÖLLER, Institutionen, 28

¹⁵ Siehe Motu Proprio „Tra le sollecitudine“ von Papst Pius X (1903)

¹⁶ KOHLHAAS, Musik und Sprache, 38

Der Diskurs eskaliert schließlich in der Mitte des 20. Jahrhunderts. Die Frage nach dem Choralrhythmus stellt sich als das polarisierende Schlüsselthema heraus.¹⁷

Dom Eugène Cardine, Mönch von Solesmes ist eine Schlüsselfigur der Choralforschung im 20. Jahrhundert. Seine Arbeiten sind geprägt von allen drei eben vorgestellten Aspekten der Gregorianik-Rezeption. Cardine beginnt in den fünfziger Jahren des letzten Jahrhunderts die Neumennotationen in den frühesten erhaltenen adiastematischen Handschriften zu analysieren. Die Basis für Cardins Analyse stellt die paläographische Forschung der Benediktinerabtei von Solesmes dar, die in höchst aufwendiger Quellenarbeit die Neumen aller einschlägigen Handschriften hinsichtlich der Zahl der Töne und ihrer Bewegungsrichtung erfasst hatte. Ziel seiner paläographischen Forschung ist es, Informationen über die ursprüngliche karolingische Aufführungspraxis zu erhalten, besonders im Hinblick auf den Rhythmus.¹⁸ Den Kern seiner Beobachtungen bildet das Faktum, dass die Handschriften für die Notation der selben Tonbewegungen verschiedene Zeichen benützen. Cardine schließt daraus auf rhythmische Nuancen. Im Folgenden seien mit Manuela Kohlhaas¹⁹ und in Anlehnung an Eugène Cardine selbst²⁰ die wesentlichen Thesen und Inhalte der semiologischen Forschung Eugène Cardines skizziert.

- (1) Die mittelalterlichen Handschriften haben in ihrer Neumennotation mehrere Zeichen für Toneinheiten, die in Tonzahl und Tonrichtung identisch sind.
- (2) Der Gebrauch dieser verschiedenen Zeichen ist nicht zufällig, sondern ist durch verschiedene Handschriften unterschiedlicher Notationsschulen weitgehend kohärent.
- (3) Aus der Zeichenform, ihrem Gebrauch und eventueller Zusatzzeichen kann auf die rhythmische Bedeutung der Zeichen geschlossen werden.

¹⁷ Für eine detailliertere Darstellung der inhaltlichen Zusammenhänge in der Forschungsgeschichte des 20. Jahrhunderts siehe auch CROCKER, Introduction, 148 ff.

¹⁸ Die Frage nach dem Rhythmus der gregorianischen Melodien nimmt schon bei Dominicus Johner in den 1920er Jahren einen großen Raum ein. Auch Johners Ansatz stützt sich auf die Analyse adiastematischer Handschriften, verfügt aber hinsichtlich der Quantität des paläographischen Materials nicht über die Qualität wie die von Cardine. Siehe vor allem: JOHNER, Wort und Ton im Choral, aber auch: JOHNER, Die Sonn- und Festtagslieder, 168

¹⁹ Siehe KOHLHAAS, Musik und Sprache, 36 f.

²⁰ Siehe vor allem CARDINE, Gregorianische Semiologie, 23-42

Als wesentliche Ergebnisse der gregorianischen Semiologie zeigen sich nach Cardine der Begriff der Neume²¹, die Neumentrennung²², und schließlich der Wert der Noten.

Der Mönch und Chorleiter Eugène Cardine vertritt allerdings im Grundansatz die Untrennbarkeit von paläographischer Forschung im Modus historisch-kritischer Analyse und Aufführungspraxis. Genau dieser inhärente Verweis auf den Praxisbezug führt schließlich zur Trennung der gregorianischen Semiologie von der Paläographie. Nach Cardine sei es nämlich notwendig, aus der Paläographie „jenen Bereich auszugliedern, der der Erforschung der *musikalischen Bedeutung* der Neumenzeichen *im Dienst der Interpretation* vorbehalten sein sollte“²³. Damit immunisiert sich die Interpretation der Neumen gegenüber dem historisch-kritischen Anspruch der musikwissenschaftlichen Forschung: „An sich und direkt berührt die Semiologie das, was wir die musikalische Interpretation nennen, nicht; sie liefert nur Elemente dafür und stellt Voraussetzungen klar, die Arbeit der Ordnung und Synthese dieser Elemente überläßt sie jedoch dem Sänger.“²⁴ Diese Differenzierung wirkt zunächst ganz harmlos. Problematisch erscheint allerdings, wenn die diese „Unterscheidung zwischen

²¹ Für die gregorianische Semiologie bezieht sich der Terminus Neume auf *alle Töne einer Silbe*. Diese Verwendung differiert damit wesentlich vom mittelalterlichen Gebrauch der Bezeichnung, die zuweilen einen ganzen Melodieverlauf – über mehrere Silben hinweg - als *neuma* bezeichnet. Er differiert aber auch wesentlich vom im musikwissenschaftlichen und kirchenmusikalischen Bereich populär gewordenen Gebrauch der Neume als dem einzelnen Schriftzeichen. Siehe hierzu CARDINE, Semiologie und PHILLIPS, Notationen, besonders 351 und 363

²² Nur St. Gallen kennt eine rhythmische Organisation mit Hilfe von Zusatzzeichen und Episemen. Die für alle Handschriften universale Technik für das Deutlichmachen von Längen besteht im notenbildlichen Absetzen der einzelnen Neumenzeichen. Die so entstehende Gruppierung innerhalb einer Silbe zeigt die Länge der jeweiligen musikalischen Gestalt an: „Indem man beim Schreiben einer Neume einen Zwischenraum ließ zwischen zwei aufeinanderfolgenden Zeichen, beabsichtigte man, die Note, bei der die Feder anhielt, hervorzuheben.“ (CARDINE, Überblick, 26). Die Semiologie unterscheidet die *expressive* und *neutrale coupure*. Für eine genaue Darstellung der Lehre von der Neumentrennung siehe allem voran CARDINE, Gregorianische Semiologie, 35, aber auch CORBIN, Die Neumen 205 f.

²³ AUGUSTONI, Die Gregorianische Semiologie und Eugène Cardine, 15 f.

²⁴ CARDINE, Gregorianische Semiologie, 31. Hervorhebungen v. Verf.

den bei der Erforschung der Quellen gefundenen Fakten und dem „kreativen“ zusammenfügend-ergänzenden Tun des Sängers aufgegeben wird. Die Umsetzung in die Praxis fordert nun einmal eine vollständige Aufführungspraxis. Deshalb ist die Gefahr groß, in der Spannung zwischen historisch-wissenschaftlichem Anspruch und praktischer Notwendigkeit fehlendes historisches Wissen allzu großzügig und einseitig zu ergänzen.“²⁵ Gerade die auffällige „Lückenlosigkeit“ mancher semiologischer Deutung weckt nach Manuala Kohlhaas das Misstrauen des Historikers. Eine zweite nicht unwesentliche Problematik der Ergebnisse semiologischer Forschung liegt in der Auswahl ihrer Handschriften. Cardines fokussiert sich klarerweise auf die St. Gallener Notation, da sie die älteste ist. Ergänzend werden dann Laon und einige ältere Handschriften dazugezogen. Die ebenfalls sehr frühe Handschrift von Chartres 47 findet allerdings sehr viel weniger Berücksichtigung.²⁶ Im Laufe der semiologischen Forschungen verbreitert sich der empirische Datensatz erheblich. Der Blick in die Beiträge zur Gregorianik, die den Ergebnisverlauf der semiologischen Forschungen widerspiegeln zeigt, „dass dort regelmäßig auf der Basis von 13 Handschriften, 6 adiastematischen und 7 diastematischen, mit den wichtigsten Vertretern der St. Galler, Metzger (lothringischen), bretonischen, beneventanischen und aquitanischen Notation sowie mit den Handschriften französischer Notation von Montpellier (Codex H 159), Rouen (Codex St. Petersburg Ov 16), Verdun (Codes 759) und schließlich mit dem

²⁵ KOHLHAAS, Dialog oder Rückzug, 48. Sie verweist auf eine in diesem Kontext sprechende Stellungnahme in der Einführung des Standardwerkes zu Fragen der Interpretation des Gregorianischen Chorals von Luigi Agustoni und Berchmans Göschl: „Diese Abhandlung möchte für sich beanspruchen, alle jene Elemente zu enthalten, die zu einer umfassenden Interpretationslehre im Gregorianischen Choral gehören.“ AGUSTONI/GÖSCHL, Interpretation, Bd 1, 10

²⁶ Siehe auch Kohlhaas, Dialog oder Rückzug, 50. Cardine favorisiert St. Gallen nicht zuletzt wegen ihrer Differenziertheit der Notationsmöglichkeiten, gerade hinsichtlich der Rythmusfrage. Zu den Schwächen Chartres „gehören eine gelegentlich mangelhafte Kohärenz in der Angabe rhythmischer Differenzierungen mit einem gewissen Hang zur Systematisierung [...]. Das hat zur Folge, dass ein wesentlicher Aspekt des Rhythmus [...] und die Beziehung von Ton zu Ton in der graphischen Gestalt der Neume nicht mehr so optimal zur Darstellung kommt.“ GÖSCHL, Musikwissenschaft, 66 f. Die Auswahl wirkt also interessengeleitet. Dass Chartre wenig Beachtung findet, soll nun aber nicht heißen, dass so etwas wie eine „gemeinsame Aufführungspraxis“ für das Repertoire überhaupt nicht postuliert werden kann. Siehe hierzu PHILIPS, Notationen.

Hauptvertreter des germanischen Choraldialekts, Codex Graz 807, geforscht und gearbeitet wird“²⁷. Die Publikation stellt somit einen unschätzbaren Wert für die breit angelegte komparatistische Erforschung des Repertoires dar. Auch im internationalen Vergleich sucht diese Reihe im Hinblick auf die Quantität der herangezogenen Quellen ihresgleichen. Allerdings lassen die Beiträge zur Gregorianik einen differenzierten kritischen Apparat oft vermissen. Daher werden vom Blickwinkel der Musikwissenschaft aus betrachtet, die interpretatorischen Ergebnisse der gregorianischen Semiologie, wie sie in „den Beiträgen“ präsentiert werden, oft problematisiert.²⁸

Cardines Ergebnisse widersprachen dem kirchlicherseits sanktionierten Rhythmussystem Dom Mocquereaus (gestorben 1930). Mocquereaus System arbeitet mit einer grundsätzlichen rhythmischen Differenzierung in Zweier- und Dreiergruppen, die in praktischer Hinsicht sehr wirksam war und global angewandt wurde. Die Methode verstellt jedoch a priori den Zugang zu rhythmischer Differenzierung, die die Handschriften widerspiegeln und von Cardine erforscht wurde. Während Mocquereaus System einen schnell anwendbaren Zugang zur Aufführung ermöglichte, wies Cardine auf fundamentale Differenzierungen hin, die erst nach umfänglichen Studien wirklich praktisch implementiert werden konnten. Cardines Ergebnisse führten daher zu mitunter emotional geführten innerkatholischen Konflikten. Richard Klöckner verweist auf die nicht zu übersehenden apologetischen Züge innerhalb der Arbeiten Cardines.²⁹ Die gregorianische Semiologie der Schule Cardines differenzierte sich schnell in heterogene und teilweise antagonistische Ansätze. Die Heterogenität der Schüler trug nicht gerade zu einer Lösung der Problematik bei.³⁰

²⁷ GÖSCHL, Musikwissenschaft, 64

²⁸ Die Auseinandersetzung mit den Anfragen seitens der musikwissenschaftlichen Forschung nimmt in den „Beiträgen zu Gregorianik“ einen breiten Raum ein. Siehe hierzu vor allem den Beitrag von Manuela KOHLHAAS, Dialog oder Rückzug, sowie die Anmerkungen dazu von Johannes B. GÖSCHL, Musikwissenschaft.

²⁹ KLÖCKNER, Semiologie (MGG, Bd. 8)

³⁰ Die Kunde von den Zeichen lässt – trotz der beeindruckenden Akribie der Forschungen Cardines – großen Spielraum in der Interpretation ihrer Ergebnisse. Ein beredtes Beispiel hierzu liefert der Beitrag Joseph Smits van Waesberghes in der Festschrift zu Cardines 70. Geburtstag. Er schreibt hier: „Die natürlich-menschlich-biologischen Strukturen in Wort, Musik, Tanz (u. dgl.) sind im fundamentalen Sinne auch im Gregorianischen Choral anwesend. Wenn dies wahr ist, dann ist dieses nicht unwichtige Ergebnis in hohem Maße

Die gregorianische Forschung war von Anfang durchzogen von verschiedenen Anliegen, die sich in den vier verschiedenen Mittelalter-Rezeptionen widerspiegeln. Das Spannungsfeld, das sich aus der Verschränkung dieser Anliegen ergab, prägte ihre Arbeitsweise einschlägig. Einerseits sollte mit objektiver Textkritik die wissenschaftlich gesicherte Erstellung eines gregorianischen Urtextes sichergestellt werden. Andererseits sollte das gregorianische Repertoire möglichst schnell und effizient auf dem gesamten *orbis catholicus* verbreitet werden. Die Verbindung von wissenschaftlichen, glaubenspolitischen und aufführungspraktischen Bedürfnissen bildet den wissenschaftstheoretischen Humus, auf dem die Gregorianikforschung im 19. und 20. Jahrhundert entsteht. Sie steht heute in der seltsamen Situation, die zahllosen Ergebnisse der Semiologie im Hinblick auf Paläographie und Quellenforschung sowie ihre darauf aufbauenden Interpretationen aus wissenschaftlicher Perspektive in Frage stellen zu können. Man könnte einer streng musikwissenschaftlichen Forschung einen neutraleren, „wissenschaftlicheren“ Standpunkt einräumen. Schließlich stand und steht sie nicht im Fadenkreuz der verschieden motivierten Mittelalter-Rezeptionen (s.o.). Andererseits wirken die „rein“ musikwissenschaftlichen Forschungsergebnisse auf dem Feld der Gregorianischen Ästhetik in quantitativer Hinsicht eher dünn.

Ein dritter denkbarer Weg der Herangehensweise räumt neben der textkritischen Methode den „reflektierenden Quellen dieser Zeit“³¹ einen gewichtigen Stellenwert ein. Dieser Rekurs auf zeitgenössische Theoretiker wird bei Cardine bereits eingefordert³² und beispielsweise von Manuela Kohlhaas³³ fortgeführt. Hier wird versucht, außerhalb des „ideologisch“ verminten Feldes der Semiologie und fern von paläographischer Quellenforschung nach Hinweisen auf

Dom Cardine [...] zu verdanken.“ WAESBERGHE, Das Problem des authentischen Vortrags, 421

Zur Frage, ob es „die“ gregorianische Semiologie überhaupt gibt siehe: KLÖCKNER, Semiologie (MGG, Bd. 8)

³¹ siehe ihre 2001 erschienene Dissertation: KOHLHAAS, Musik und Sprache, 42

³² siehe Cardines einführende Sätze zu seiner grundlegenden Schrift „Die Gregorianische Semiologie“: „In den Musikhochschulen lernt man nicht nur, die Stücke eines bestimmten Programms zu verstehen, sondern auch mit den Autoren, dem Stil und den Epochen vertraut zu werden, um den schöpferischen Geist und das Kunstwerk in seiner Ursprünglichkeit so gründlich wie möglich nachvollziehen zu können.“ CARDINE, Gregorianische Semiologie, 23

³³ KOHLHAAS, Musik und Sprache

eine adäquate Gregorianikinterpretation zu suchen. Die theoretischen Autoren der karolingischen Zeit bilden hier das Fundament der Forschung. Der Blick auf musiktheoretische Überlegungen der Zeitgenossen trägt sicher viel zu einem vertieften Verständnis der Gregorianik bei. Das Studium der musikalischen Quellen vor dem Hintergrund ihres zeitgenössischen musiktheoretischen und theologischen Panoramas scheint unerlässlich. Die Interpretation der außermusikalischen zeitgenössischen Zeugnisse erscheint gleichzeitig jedoch recht problematisch. Die karolingischen Sekundärquellen teilen mit den Primärquellen alle hermeneutischen Schwierigkeiten, die sich aus der beträchtlichen zeitlichen Distanz ergeben. So kann ihre Nomenklatur beispielsweise oft nicht genau nachvollzogen werden (s.u.). Der Blick, der vorbei an den kontrovers interpretierten Primärquellen auf die zeitgenössischen Zeugnisse schweift, führt auf ein Feld, das Anlass zu ganz ähnlichen Kontroversen führt. Der ausschließliche Rekurs auf außermusikalische Inhalte begegnet daher weder dem Anspruch der Semiologie noch den berechtigten Anfragen von musikwissenschaftlicher Seite. Er scheint vielmehr grundlegende Informationen zum Phänomen Gregorianik im Spiegel der zeitgenössischen theoretischen Schriften zu bieten.

Gregorianik im Spiegel karolingischer Theorie

Rhetorische und ontologische Funktion

Wie kann man also von diesem Standort aus auf das gregorianische Repertoire blicken? Beweist die verfahrenene Forschungsgeschichte nicht geradezu, dass uns sein Verständnis aufgrund der zeitlichen Distanz von vorne herein verstellt ist? Dies scheint im Hinblick auf die Erforschung seines „Rhythmus“ naheliegend zu sein. In diesem Fall wäre der in der Einleitung zitierten grundlegenden Skepsis Leech-Wilkinsons zuzustimmen. Die Frage nach der musikalischen Sprache der Gregorianik oder nach ihrer Rhetorik wäre somit objektiv nicht zu beantworten. Hängt ihre Interpretation nun aber von der Beliebigkeit des Interpreten ab? Im Folgenden soll nach den Bedingungen für eine musikalische Rhetorik des gregorianischen Repertoires gefragt werden.

Richard Crocker gelingt in seinem rezenten Artikel „Gregorian studies in the 21st century“³⁴ eine für diese Problemstellung bemerkenswerte Sicht auf die Geschichte der Gregorianikforschung. Crocker unterscheidet zwischen einer Gregorianikforschung von einem „monastic point of view“³⁵ und „non-monastic scholars“³⁶. Während erstere eine enge Beziehung von Wort und Klang postuliert, verneinen dies die eher säkulareren Wissenschaftler. Er zählt in diesem Zug Forscherpersönlichkeiten wie Cardine, Agustoni und Göschl zu den monastischen Forschern. In Anlehnung an die Forschungen Eugène Cardines bildet für sie das mit Neumen umkleidete Wort die Basis für die Komposition. Das Wort ist die Form der Melodie. Eugene Cardine bringt diesen rhetorischen Ansatz zu Beginn seiner Schrift „Der Gregorianische Choral im Überblick“ auf den Punkt:

„Der Gregorianische Choral ist an Text gebundener Gesang. Der Text steht an erster Stelle. Die Melodie gibt ihm Ausdruckskraft, deutet ihn und erleichtert seine Verinnerlichung. Dieser Gesang ist liturgisches Tun, er ist Gebet und Lobpreis Gottes. Seine Worte sind heilig: [...] Struktur und Wendungen der Melodie entsprechen den Textgliederungen und im Allgemeinen der Wortbetonung.“³⁷

³⁴ CROCKER, Gregorian studies, 34 ff.

³⁵ CROCKER, Gregorian studies, 45

³⁶ CROCKER, Gregorian studies, 45

³⁷ CARDINE, Überblick, 12

Apel³⁸, Treitler³⁹ und Stevens⁴⁰ reiht Crocker unter die „non-monastic scholars“ ein. Von diesem Standpunkt aus bestehe nur eine periphere Beziehung von Wort und Ton. In diesem Sinne schreibt Buchholz in seinem Buch „Vom Wesen der Gregorianik“ von 1948, „dass der Ton als dienender Interpret des Wortes zum Herrn des Wortes wird, indem seine Ausmalung Auslegung wird und so die Freiheit des Schriftwortes einengt, sich seiner eben durch die Interpretation bemächtigt und also dessen Ereignischarakter des Worte verdunkelt“⁴¹. Auch das Urteil von 1974, dass in der gregorianischen Melodik „nicht der Bedeutungsgehalt der Sprache musikalisch erfasst wird, sondern dass die Sprache lediglich als Satzablauf zur Geltung kommt“⁴² stellt ein radikales Statement für die Unabhängigkeit der Melodien dar. Die Feststellungen, der Bezug von Wort und Ton im Choral bestehe nur vor dem Hintergrund phonetischer (Stevens) oder memotechnischer (Treitler)⁴³ Notwendigkeiten tendieren ebenfalls in diese Richtung.⁴⁴

Die beiden Standpunkte lassen zwei grundlegend verschiedene Interpretationsweisen der musikalischen Sprache der Gregorianik zu. Haben die musikalischen Bewegungen keinen Bezug zum Text, so müsste ihr Verständnis ganz von der binnenmusikalischen Konstruktion ausgehen. Musikalische Rhetorik wäre somit in den Kategorien „absoluter Musik“ zu

³⁸ APEL, *Gregorian Chant*

³⁹ TREITLER, *Homer and Gregory*

⁴⁰ STEVENS, *Word and Music*

⁴¹ BUCHHOLZ, *Vom Wesen der Gregorianik*, 34

⁴² GEORGIADES, *Musik und Sprache*, 54

⁴³ Leo Treitler scheint in der musikalischen Bewegung der Gregorianik eine Art Gedächtnisstütze zu sehen, mit deren Hilfe das Repertoire überliefert werden konnte. Von memotechnischem Interesse geleitet, fokussiert er dabei auf die Wiedererkennbarkeit einzelner melodischer Abschnitte. Der Textbezug spielt dabei keine Rolle: “The official classification of the plainchant repertory is based upon the intersection of two factors: the melody’s place in the order of service and its modal group. (The assignment within the liturgical calendar does not, in the main, have musical import). Taking these factors as coordinates, we can construct a chart in which we can locate any individual chant.” TREITLER, *Homer and Gregory*, 370

⁴⁴ Es muss erwähnt werden, dass die Einteilung Crockers natürlich bald an Grenzen stößt. Dom Moquecureau ist durch die Erfindung seiner äqualisierenden Rhythmustechnik sicherlich unter den „non monastic scholars“ einzuordnen, obwohl er ein Mönch von Solesmes ist.

verstehen und zu analysieren. Ein textausdeutender Charakter kommt hier nicht in Frage. Da uns die Kompositionstechniken der gregorianischen Komponisten nicht überliefert sind, müsste mit den Methoden neuzeitlicher Musikanalyse auf die Stücke geblickt werden. Dies erscheint jedoch problematisch. Auf die Gefahr des „mirror readings“, bei dem Strukturen durch den Gebrauch jüngerer Analysemethoden in ein altes Repertoire projiziert werden, wird an späterer Stelle eingegangen werden.

Stimmt man letzterem Ansatz zu, wirkt die Frage nach einer musikalischen Rhetorik im gregorianischen Repertoire, welche über ein nicht mehr nachvollziehbares Spiel mit musikalischer Bewegung hinausgeht, obsolet. Besteht zwischen der musikalischen Gestalt und dem unterlegten Text eine periphere oder bloß syntaktische Beziehung, so kann erstere kaum eine eigenständige, reflexiv-rhetorische Funktion einnehmen. Auf Seiten der „monastic scholars“ ist vielfach versucht worden, mithilfe komparatistischer Studien bestimmten Formeln und Tongruppen festgelegte rhetorisch-komentierende Deutungsfunktionen nachzuweisen. Der Gedankengang ist schlüssig: Besteht eine genetische Beziehung zwischen Wort und Tongestalt, so müsste der Usus von musikalischen Formeln von Gesetzmäßigkeiten geprägt sein, die mit gewissen Textinhalten zusammenhängen. Bestimmte thematische Felder müssten dann nach dem zugehörigen musikalischen Ausdruck verlangen. Bisher konnte ein Nachweis solcher Gesetzmäßigkeiten jedoch nicht überzeugend gelingen.⁴⁵ Keine der beiden Positionen kann in ihrer Ausschließlichkeit überzeugen.

Crockers Einteilung der Forscherpersönlichkeiten kann freilich kaum den Anspruch feiner Differenzierung beanspruchen. Sie wirkt pauschalierend und grob. Umso erstaunlicher erscheint es jedoch, dass seine Ergebnisse im Bezug auf die Beobachtung der jüngeren Forschungsgeschichte nicht ohne Vorgeschichte dastehen. Bereits in den reflektierenden Quellen der Karolingerzeit findet sich ein erstaunlich ähnliches Muster. Auch hier gibt es Reflektionen, die für den engen Zusammenhang der musikalischen Gestalt des Chorals und ihrem Text stehen und andere, die sich dem musikalischen Phänomen ohne Textzusammenhang widmen. Die Trennung zwischen dem „monastic scholar“ und dem „non-monastic scholar“ kann für das erste europäische Jahrtausend natürlich keine strikte Anwendung finden. Allerdings finden sich in den zeitgenössischen karolingischen Musiktraktaten durchaus widerstreitende ästhetische Deutungsmuster ganz ähnlicher Couleur.

⁴⁵ Siehe hierzu die luzide Kritik in Richard Crocker's Artikel „Gregorian Plainchant in the 21st century“. CROCKER, Gregorian studies, 80f.

Das eine lässt die Deutung der Gregorianik als „rhetorische Musik“ in gewissem Maße durchaus zu. Das andere beinhaltet ein eher „ontologisches Musikverständnis“.⁴⁶

⁴⁶ Die Begriffe stammen aus dem gleichnamigen Artikel von Fritz Reckow (RECKOW, Zwischen Ontologie und Rhetorik). Die höchst diffizile Problematisierung des antiken Begriffes der *musica* und seine Rezeption in den mittelalterlichen Schriften kann an dieser Stelle nicht geleistet werden. Es muss hier der Hinweis genügen, dass die antike Musiktheorie eine im Letzten unerklärliche Wechselwirkung zwischen Musik und Seele postuliert. Diese Wechselwirkung besteht jenseits der sprachlichen Vermittlung von Inhalten. Der Gedanke findet nicht zuletzt über Boetius seinen Weg in die karolingische Musiktheorie. So heißt es im elften Kapitel der *Musica enchiriadis*:

„Quomodo vero tamtam cum animis nostris musica commutationem et societatem habet, etsi scimus quadam nos similitudine cum illa compactos, edicere ad liquidum non valemus.“

„Auf welche Art allerdings die Musik mit unseren Seelen eine so große Wechselwirkung und Gemeinschaft hat, können wir nicht genau sagen, auch wenn wir wissen, dass wird durch eine Ähnlichkeit mit ihr verbunden sind.“ (SCHMID, *Musica Enchiriadis*, 58. Übers. v. Verf.). Auf die Nähe dieser Stelle zu Boetius weist auch Manuela Kohlhaas hin. Siehe KOHLHAAS, *Musik und Sprache*, 138, Fußnote 174

Zeitgenössische Quellen

Die Lektüre der musiktheoretischen Quellen aus dem ersten Jahrtausend ist mit schwerwiegenden hermeneutischen Problemen verbunden. Sowohl Sprache als auch das zugrundeliegende Denken sind aufgrund der zeitlichen Distanz schwer zugänglich.⁴⁷ Selbst zur Zeit von Guido von Arezzo ist die musikalische Terminologie noch nicht völlig geklärt und wirkt teilweise sogar widersprüchlich.⁴⁸ Wenn jedoch nach den Bedingungen gesucht werden soll, überhaupt von einem rhetorischen Zugang zur Gregorianik sprechen zu können, so kommt man an den reflektierenden zeitgenössischen Quellen nicht vorbei. Schon allein das erstaunlich häufige Auftreten der Analogie von Musik und Sprache verlangt nach ihrer Beachtung.

Es sind für den Zeitraum vom 6. bis zum 15. Jahrhundert⁴⁹ rund 120 theoretische Musiktraktate überliefert, deren Verfasser bekannt sind. Dazu kommen noch an die 700 anonyme Texte sowie die Schriften der antiken Autoren, auf die sich die mittelalterlichen Handschriften nahezu durchgehend beziehen. Eine summarische Beurteilung gestaltet sich angesichts der diffizilen Terminologie, der zuweilen rätselhaften Inhalte und der Größe des Materials schwierig. Michael Bernhard gelingt bei der Lektüre des gewaltigen Schriftkorpus antiker Musikrezeption eine ordnende Beobachtung. Die Schriften lassen sich in zwei Gruppen aufteilen. Die Gruppe der eigentlich mittelalterlichen Texte bilden die ab dem 9. Jahrhundert entstandenen karolingischen Werke.⁵⁰ Die früheren Schriften beinhalten die antiken musiktheoretischen Texte, die seit der Mitte des 9. Jahrhundert überliefert werden. Die in diesen Schriften vermittelte antike Musiktheorie bildet die hermeneutische Matrix der karolingischen Musikrezeption. Besonders die antike Schrift *De Institutione musica* von Boetius spielt für die Auseinandersetzung der karolingischen Autoren mit dem Gregorianischen Repertoire eine überragende Rolle.

⁴⁷ Die spezifischen hermeneutischen Probleme in Bezug auf die Möglichkeit des Verstehens der Gregorianik werden im zweiten Teil der Arbeit noch näher zu besprechen sein. Hier soll der Fokus zunächst auf die reflektierenden Quellen der Zeit gerichtet sein. Leitend dabei sind ihre Aussagen in Bezug auf den Zusammenhang von Sprache und Musik.

⁴⁸ BERNHARD, Fachschrifttum, 43 ff. und 78 ff.

⁴⁹ Also von Boethius bis Johannes Tinctoris. Siehe hierzu genauer BERNHARD, Fachschrifttum, 43 f.

⁵⁰ BERNHARD, Fachschrifttum, 44 ff.

Das Auftreten des Phänomens Gregorianik als zeitgenössisches Phänomen stellte die Musiktheoretiker des 9. Jahrhunderts allerdings vor völlig neue Fragen. Für diese Fragen bietet die antike Musiktheorie nur eingeschränkt Antworten. Michael Bernhard beobachtet dazu: „Die Verbreitung des Gregorianischen Chorals nördlich der Alpen führt die Musiktheorie zu völlig neuen Aufgaben. Erklingende Musik, die keine erkennbare Verbindung zu antiker Musik hat und entscheidend vom Christentum geprägt ist, wird nunmehr Objekt der Betrachtung und fordert eine Angleichung der überlieferten Theorie an die Praxis und *vice versa*. Dabei wird die antike Theorie keinesfalls über Bord geworfen; dazu war die Ehrfurcht des Mittelalters vor dem überlieferten Bildungsgut der Antike zu groß. Vielmehr versuchte man, die vorhandene Theorie mit der praktischen Musik in Einklang zu bringen.⁵¹ Der Versuch der Erfassung des zeitgenössischen Phänomens der Gregorianik mit den Instrumenten antiker Tradition konnte nur teilweise gelingen.⁵²

Im 10. Jahrhundert kommt es zu einer stetig fortschreitenden Akzentverschiebung in Richtung „Praxis“. Dies spiegelt schon allein die Schriftgattung wider, mit der das Phänomen nun in den Blick genommen wird. Es ist die Zeit des „Traktattypus, den C. Vivell treffend mit „Kontroversschrift“ bezeichnet. Der Traktattypus weist darauf hin, dass auf etwas Neues hinzuweisen ist oder ein Musiksysteem nach neuer Interpretation und Vermittlung verlangt. Die Bedürfnisse des Praktikers werden hier stärker berücksichtigt.“⁵³ Vordergründiges

⁵¹ BERNHARD, Fachschrifttum, 49

⁵² Gerade die Lehre der Modalität, die für viele der frühen Texte im Mittelpunkt steht, birgt Schwierigkeiten. Eugène Cardin urteilt scharf: „Mehrere Taktate, die seit dem 9. Jahrhundert verfasst wurden, sind uns erhalten. Zu den Autoren gehören Aurelian (Mitte des 9. Jahrhunderts) und Hucbald (Ende des 9. Jahrhunderts). Trotz ihrer Bedeutung für die Musikgeschichte geben sie uns nur selten die Hinweise, die wir gerne hätten, um die wahre Natur des Gregorianischen Chorals und seiner Ausführung kennenzulernen. Nur eine nützliche Frage wird ausführlich behandelt: die der Modalität. Sie wird außerdem unter zwei sehr verschiedenen Aspekten abgehandelt, einerseits praktisch und interessant, andererseits theoretisch und sachlich angreifbar.“ CHARDIN, Überblick, 30

Schärfer urteilt Joseph Smits van Waesberghe: „Es bleibt befremdend, dass keiner der Musiktheoretiker jener Zeit (850-1125) imstande war, Deutlichkeit zu verschaffen, denn die Autoren lebten ja entweder in der Blütezeit dieser Kirchenmusik oder in der Übergangszeit von der Blüte zum Verfall.“ WAESBERGHE, Das Problem des authentischen Vortrags, 405

⁵³ BERNHARD, Fachschrifttum, 50

Anliegen ist allerdings immer noch die *theoretische* Fundierung der Musik. Das antike Gedankengut behauptet sich darin weiterhin, ist aber nicht mehr das allein bestimmende fachliche Paradigma. Mit dem Gregorianischen Choral geht die Musikreflexion in einen Prozess ein, an deren Ende sie ihren Gegenstand selbst neu finden wird: „Überspitzt, aber am kürzesten lässt sich die Verwandlung an der ‚Umfunktionierung‘ des Begriffes *musica* fassen: Er trat als *theoria* ins Mittelalter ein und verließ es als *praxis*.⁵⁴ Dass die Gregorianik in den zeitgenössischen Quellen zwischen einer „ontologischen“, also textlich ungebundenen („absoluten“) und einer „rhetorischen“ Deutung oszilliert, hat nicht zuletzt in diesem Prozess seinen Ursprung. Fritz Reckow beobachtet in seinem gleichnamigen Artikel („Zwischen Ontologie und Rhetorik“), dass „schon das frühe Mittelalter ein stimulierendes Wechselverhältnis zwischen ontologisch und rhetorisch orientiertem Musikdenken [kennt] – die Dynamik mittelalterlicher Musikgeschichte ist nicht zuletzt auf die permanente Herausforderung zur theoretischen wie praktischen Bewältigung dieses Wechselverhältnisses zurückzuführen.“⁵⁵

Die Analogie von Musik und Sprache finden sich in vielen musiktheoretischen Texten der Karolingerzeit. Die in dieser Hinsicht einschlägigsten sind *Musica disciplina* von Aurelian von Réome (etwa 845), die *Musica enchiriadis* (um 850) und Hubald von Saint-Amans *De harmonica institutione* (etwa 880).⁵⁶ In allen drei Schriften ist die Rede von einem analogen Verhältnis von Musik und Sprache. Ob aus dem bloßen Auftreten der Analogie in diesen

⁵⁴ RIETHMÜLLER, Probleme der spekulativen Musiktheorie, 177

⁵⁵ RECKOW, Zwischen Ontologie und Rhetorik, 149

⁵⁶ Die Auswahl der Texte stammt von Manuela Kohlhaas. Sie sieht in den Kapiteln X-XVII von Guido von Arezzos *Micrologus* ebenfalls Anhaltspunkte für die Frage nach musikalischer Rhetorik im gregorianischen Repertoire. In der Tat stützen sich weite Teile der Analyse von Kohlhaas auf Guido. Dies gilt besonders für die Fragen nach dem generellen Musikverständnis der Gregorianik, der Räumlichkeit der Tonbewegungen und dem Zusammenhang von Text und Modus. Guido von Arezzo bemüht in seinem Text die Analogie von Musik und Sprache in durchaus gewichtigem Maße. Allerdings muss man davon ausgehen, dass das Werk bereits 250 Jahre nach dem Auftreten der Gregorianik entstand. Es gibt das Verständnis des Repertoires im 10. bzw. 11. Jahrhundert wieder. Einschlägige Aussagen Guidos gaben bereits der auf ihn folgenden Generation (Aribo) Grund zu einschlägiger Kontroverse. Deshalb soll der *Micrologus* für unsere Beobachtungen keine hervorgehobene Bedeutung haben. Siehe KOHLHAAS, Musik und Sprache, 110 und 152 ff.

zweifelsfrei bedeutenden Schriften allein schon geschlossen werden kann, „dass die Musik in der Vorstellung des frühen Mittelalters auf allen Ebenen auf die Sprache bezogen bleibt“⁵⁷, kann an dieser Stelle noch nicht beantwortet werden. Hartmut Möller sieht in der Analogie vielmehr einen Ausdruck der zunehmenden „Rationalisierung“ der Musik im frühen Mittelalter.⁵⁸ Seiner Meinung nach geht es bei der Analogie von Grammatik und der musikalischen Gestalt darum, die Ordnung der letzteren theoretisch nachvollziehen zu können. Dies wird besonders in der *Musica enchiriadis* deutlich, wo es heißt,

„sicut vocis articulatae elementariae atque individuae partes sunt litterae, ex quibus **compositae** syllabae rursus **componunt** verba et nomina, eaque perfectae orationis textum, sic canore vocis phtongi, qui latine dicitur soni, origines sunt, (...). Ex sonorum copulatione diastemata, poro ex diastematibus concrescunt systema; soni vero prima sunt fundamenta cantus.“⁵⁹

„ So wie die Buchstaben elementare und unteilbare Teile der *vox articulata* sind, aus denen zusammengesetzte Silben wiederum Worte und Namen bilden und aus diesen den Text der ganzen Rede, so sind beim melodischen Klang der Stimme die *phtongi*, die lateinisch *soni* genannt werden, die Ursprünge, (...). Aus der Verknüpfung der Töne entstehen die *diastemata*, ferner aus den *diastemata* die *systemata*. Die Töne aber sind die ersten Fundamente des *cantus*.“⁶⁰

Der anonyme Autor des Traktates behandelt den Aufbau der musikalischen Gestalt wie den Aufbau der Sprache. Er hält sich dabei wie Hucbald und Aurelian an antike Vorbilder. Ob die Analogie bloß aus Respekt vor dem Erbe der antiken Theorie bemüht wird oder ein peripherer Ausdruck des Strebens nach Rationalisierung von Musik im frühen Mittelalter ist (s.o.), sei an dieser Stelle dahingestellt. In jedem Fall ist der schriftliche Nachvollzug zeitgenössischer kultureller Phänomene mittels antiker Instrumentarien sicherlich ein entscheidendes Merkmal der karolingischen Kultur. Auffällig erscheint, dass der Autor die musikalische Gestalt eindeutig als etwas Komponiertes (er verwendet zweimal tatsächlich das Wort *componere*), also etwas in einem gestaltenden Akt bewusst Zusammengefügtes ansieht. Hucbald grenzt

⁵⁷ KOHLHAAS, Musik und Sprache, 122

⁵⁸ Siehe KOHLHAAS, Musik und Sprache, 114. Zum Phänomen der Rationalisierung vom Musik im Mittelalter siehe auch DAHLHAUS, Anfänge.

⁵⁹ SCHMID, *Musica enchiriadis*, 3. Hervorhebungen v. Verf.

⁶⁰ Übersetzung nach KOHLHAAS, Musik und Sprache, 116

seine *litterae* als *elementa* von Sprache, die sich zu „der ganzen Vielfalt der Sprache“⁶¹ zusammensetzen, explizit gegen andere, nicht-musikalische Klangphänomene ab. Er unterscheidet so die sinnvollen Buchstaben und Töne von den Geräuschen der *insesibilium rerum* und von den Lauten der Tiere (*inrationabilium voces animalium*).⁶² Diese Autoren erkennen also in der musikalischen Gestalt der Gregorianik eine bewusste und sinnvolle Zusammensetzung von Tönen. So wie beim Sprechen das Ziel der Komposition von Klängen der sinnvolle Satz ist, so ist das Ziel der musikalischen Komposition die sinnvolle musikalische Gestalt. Die zitierten Quellen geben zwar keineswegs Anlass zu der Annahmen, dass dieser Sinn mit einer wie auch immer gearteten Sprachgebundenheit derselben zusammenhängt. Dennoch scheint der Text nahezu legen, dass die Musik nicht *sui generis* durch beliebig zusammengesuchte Klänge entsteht, sondern eben durch die bewusste Komposition derselben.

Es gibt aber durchaus Stellen zeitgenössischer Traktate, die unabhängig von der Analogie von Musik und Sprache eine engere Abhängigkeit von musikalischer Gestalt und zugrunde liegendem Text nahezu legen scheinen. Den Nachweis hierfür hat Manuela Kohlhaas in ihrer Dissertation erbracht.⁶³ An dieser Stelle sollen die einschlägigen Passagen kurz zitiert werden. Am Anfang soll eine Passage der *Musica disciplina* von Aurelian von Réome stehen.

⁶¹ *sermonum cuncta multiplicitas*. Siehe TRAUB, *De harmonia institutione*, 34

⁶² TRAUB, Hucbald von Saint-Amand: *De harmonia institutione*, 34

⁶³ KOHLHAAS, *Musik und Sprache*

Aurelianus Reomensis: Musica disciplina

„Rithmica est, quae incursionem requirit verborum, utrum sonus bene an male cohaereat. Rithmus namque metris videtur esse consimilis quae est modulata verborum compositio, non metrorum examinata ratione, sed numero sillabarum atque a censura diiudicatur aurium, ut pleraque Ambrosiana carmina, unde illud: „Rex eterne Domine rerum Creator omnium“, ad instar metri iambici compositum. Nullam tamen habet rationem sed tantum contentus est rithmica modulatione.“⁶⁴

„Das Rhythmische ist das, was (eine bestimmte) Abfolge der Worte verlangt, ob der Klang gut oder schlecht zusammenhängt. Der Rhythmus nämlich scheint den Metren ähnlich zu sein, das ist die bewegte Zusammensetzung der Worte, die unterschieden wird durch die Prüfung der Ohren, (jedoch) nicht durch die abgewogene Ordnung der Metren, sondern nach dem *numerus* der Silben, wie die meisten ambrosianischen Gesänge, davon jener: „Ewiger König, Herr, Schöpfer aller Dinge“, der nach Art des jambischen Metrums komponiert ist. Dennoch hat er keine Ordnung von Versfüßen, sondern begnügt sich mit der bloßen rhythmischen Bewegung.“⁶⁵

Aurelians Anliegen scheint kompliziert und unklar. Er will einerseits den musikalischen Rhythmus mit dem Metrum der Sprache vergleichen („Rithmus namque metris videtur esse consimilis“) und zugleich beide voneinander unterscheiden („non metrorum examinata ratione, sed numero sillabarum atque a censura diiudicatur aurium“). Doch das Ergebnis bleibt nicht eindeutig verständlich. Dass sich Aurelian noch dazu auf einen Hymnus in Versform bezieht („Rex eterne Domine rerum Creator omnium“) verkompliziert den Sachverhalt zusätzlich. Bezieht sich Aurelian nun auf den allgemeinen Sprachbezug der Melodik oder trifft er Aussagen, die auf den Zusammenhang von Poesie und Musik zielen? Die Vermittlung musikalischer Vorgänge mittels antiker rhetorischer Instrumentarien stößt hier offenbar an seine Grenzen.⁶⁶ Der musikalische Rhythmus soll in jedem Fall einerseits dem sprachlichen Metrum *consimilis* sein, sich aber dann doch so davon unterscheiden, dass das Metrum als eigene musikalische Entität zum Vorschein tritt. Es wäre wohl nicht redlich, aus diesem Anliegen Aurelians detaillierte Aussagen zum Zusammenhang von Sprache und Klanggestalt herauslesen zu wollen. Eines kann an dieser Stelle jedoch festgestellt werden:

⁶⁴ GUSHEE, Aurelianus Reomensis: Musica disciplina, 67

⁶⁵ Übersetzung nach KOHLHAAS, Musik und Sprache, 123

⁶⁶ Siehe gerade zu dieser Stelle auch KOHLHAAS, Musik und Sprache, 119, besonders Fußnote 72

gerade in der „verwirrenden Komplexität der Erklärungsversuche“⁶⁷ wird klar, dass hier nicht einfach antikes Gedankengut vorgestellt wird, das fern der musikalischen Wirklichkeit liegt. Vielmehr scheint es Aurelian darum zu gehen, ein reales Zusammenspiel von zugrundeliegendem Text und erklingender Musik in Worte zu fassen. Es lohnt sich daher, den Gedankengang Aurelians ein wenig weiter zu verfolgen. In Kapitel VI bringt er folgende Ausführungen:

„In rithmica autem provisio manet ut cum verbis modulatio apte concurrat, ne scilicet contra rationem verborum cantilenae vox inepte formetur. Metrica vero proditur unumquodque genus metri, qua cantilena moduletur rationeque probabili discernitur unumquodlibet metrum qua mensura metiatur“⁶⁸

„Im Rhythmischen aber bleibt Voraussicht (geboten), damit die *modulatio* mit den Worten passend zusammenläuft, denn die Melodiebewegung der Gesänge sollte nicht entgegen der Ordnung der Worte unpassend gestaltet werden. Durch das Metrische aber wird eine jede Art von metrischen Genus hervorgebracht, nach dem der Gesang rhythmisch bewegt wird, und durch eine nachprüfbare Ordnung wird jedes Metrum unterschieden, nach welcher *mensura* es misst.“⁶⁹

Aurelian weist ganz besonders auf die *provisio* (Voraussicht oder Vorsicht) hin, die dafür sorgen soll, dass die *modulatio* auch wirklich mit den zugrundeliegenden Worten zusammenhängt. Der Ausdruck *apte concurrat* insinuiert einen äußerst starken Zusammenhang von Text und Musikgestalt. Die Forderung, dass die *provisio* eine Melodie *contra rationem verborum* verhindern soll, sollte nicht zu voreiligen Schlüssen führen. *Ratio* deutet hier wohl zunächst einmal auf die äußere Ordnung und die formalen Aspekte der zugrundeliegenden Sprache hin, wohl weniger auf die inhaltliche Komponente der Worte. Eine durchaus mögliche Interpretation der Stelle, wäre die Forderung nach der Übereinstimmung von Wortakzent mit dem musikalischen Akzent. Träfe diese Beobachtung zu, so wäre dies doch eine wesentliche Aussage auf der Suche nach dem Zusammenhang von Musik und Sprache im Gregorianischen Choral. Sie wird durch den folgenden Gedankengang in Kapitel XIX noch verstärkt:

⁶⁷ KOHLHAAS, Musik und Sprache, 125

⁶⁸ GUSHEE, Aurelianus Reomensis: Musica disciplina, 71

⁶⁹ Übersetzung nach KOHLHAAS, Musik und Sprache, 127

„Magnificat anima mea Dominum, tunc prior, id est „Mag-“ plenum reddit sonum. Secunda videlicet „-ni-“, *alte scandetur*. Tertia vero et quarta, id est „-fi-“ et „-cat“, mediocriter tenebuntur. Quinta, hoc est „a-“ *accuetur*. Sexta ac septima, id est „-ni-“ et „-ma“, mediocriter proferentur. „Me-“ autem et „-a“ circumflexe volventur, quamquam dispariliter. Decima id est „Do-“ iterum mediocriter sustolletur. Undecima, videlicet „-mi-“, inflexione letabitur. Duodecim-a vero (id est „-num“), secundam supra insitam rationem differentias terminabit.“⁷⁰

„Meine Seele preist die Größe des Herrn, in dem Falle die erste (Silbe), das ist „Mag-“, sie gibt den vollen Klang wieder. Die zweite, nämlich „-ni-“, wird *hoch emporgehoben*. Die dritte aber und die vierte, das sind „-fi-“ und „-cat“, werden im mittleren Maß gehalten. Die fünfte, dies ist „a-“, wird *akzentuiert*. Die sechste und die siebte, das sind „-ni-“ und „-ma“, werden im mittleren Maß vorgebracht. „Me-“ aber und „-a“ werden nach Art des *circumflex* gerollt, obwohl ungleich. Die zehnte, das ist „do-“ wird wiederum auf ein mittleres Maß emporgehoben. Die elfte, nämlich „-mi-“, wird durch Beugung heruntergedrückt. Die zwölfte aber (das ist „-num“), wird gemäß der oben eingefügten Ordnung die *differentiae* beenden.“⁷¹

Aurelian stellt die Text- und Melodiebewegung *gleichzeitig* dar. Er geht dabei Silbe um Silbe vor. Interessant erscheint, dass er die melodische Struktur nicht mithilfe der Neumenzeichen beschreibt. Die rein sprachlichen Abläufe bilden die primären Parameter.⁷² Textverlauf und musikalischer Verlauf sind analog. Es ist auffallend, dass die Auf- und Abbewegungen der einzelnen Silben exakt den Wortbetonungen folgen. In dem Wort Magnificat liegt die Betonung auf der zweiten Silbe. Auch der Melodieverlauf bei Aurelian geht nach oben („ni“, *alte scandetur*), während die beiden folgenden Silben *mediocriter tenebuntur*. Seine differenzierte melodische Beschreibung ist immer und unmittelbar auf die einzelnen Silben des Textes bezogen. Es muss dazu gesagt werden, dass es sich bei dem von Aurelian

⁷⁰ GUSHEE, Aurelianus Reomensis: Musica disciplina, 120 f. Hervorhebungen v. Verf.

⁷¹ Übersetzung nach KOHLHAAS, Musik und Sprache, 130. Hervorhebungen v. Verf.

⁷² Die Neumenzeichen scheinen Aurelian insgesamt nicht sonderlich zu interessieren, er nennt sie nur an wenigen Stellen, und das eher beiläufig, unsystematisch und ohne jede Einführung oder Erläuterung. Siehe hierzu Manuela Kohlhaas Verweis auf Hücke in KOHLHAAS, Musik und Sprache 130.

bemühten Beispiel wohl um eine Rezitation handelt, also um einen wenig komplexen Melodieverlauf. Dennoch auffallend ist, dass Aurelians musikalisches Denken nicht syllabisch-monistisch vorgeht. Nicht jede Silbe verlangt nach einer individuellen, neugeschöpften Tongestalt („nach Art des *Circumflex*“). Er geht implizit davon aus, dass den einzelnen Silben diverse bereits vorhandene Floskeln zugeordnet werden können. Es muss offenbar nicht bei jeder Silbe eine neue Zusammensetzung von Einzeltönen erdacht werden.⁷³ Gewisse melodische Gestalten kehren auf verschiedenen Silben immer wieder. Aurelian geht also durchaus von vorliegenden Melodiemodellen und fix vorgegebenen musikalischen Vorlagen aus. Die durch die einzelnen *formulae* sich ergebende melodische Großgestalt wird jedoch nicht als absolut betrachtet. Die differenzierte Vorgehensweise der Beschreibung Aurelians suggeriert, dass die Musik textgebunden, ja silbengebunden bleibt.

Es gibt noch einen weiteren Hinweis auf die Textverwiesenheit der gregorianischen Melodien im Denken Aurelians. Für Aurelian stellt die Textverständlichkeit ein hohes Gut dar. Der Textsinn ist in jedem Fall zu vermitteln. Dieses Anliegen wird besonders deutlich, wenn Aurelian davon spricht, dass zuweilen musikalische Änderungen notwendig sind, wenn es die responsoriale Textvorlage verlangt. Bei den Anschlüssen müssen teilweise Wörter ausgetauscht, eingefügt oder die Fälle verändert werden. Der *cantor* hat in jedem Fall die Sorge um die korrekte und sinnvolle Text- und Musikgestalt.

„Hoc animo condendum est quia ubique versus (responsum) nequid cum ipsius repetitione plenum habere sensum, licentiam cantor habet (...) mutare syllabam, etiam et verba, si necessitas exigit.“⁷⁴

„Dies muss mit Bewusstsein zusammengefügt werden, weil überall da, wo der Vers (der Responsorien) nicht imstande ist, mit einer Wiederholung einen vollen Sinn zu ergeben, der *cantor* die Freiheit hat (...), die Silbe zu verändern und sogar die Worte, wenn die Notwendigkeit es erfordert.“⁷⁵

⁷³ Siehe zum Beispiel in Kapitel X: „Haec autem melodia quae fit in ON in ultima sillaba huius offertorii aequalis est his duobus responsoriis in fine eorundem responsum.“ GUSHEE, Aurelianus Reomensis: Musica disciplina, 87. Die Melodie auf der Silbe ON ist die selbe wie die bei den beiden Responsorien am Ende. Aurelian erkennt also gewisse *formulae* als wiederkehrende Momente des Melodischen Verlaufs.

⁷⁴ GUSHEE, Aurelianus Reomensis: Musica disciplina, XI, 91

⁷⁵ Übersetzung nach KOHLHAAS, Musik und Sprache, 131

Aurelian stuft hier die Integrität der Textaussage höher ein als den musikalischen Verlauf. Die musikalische Gestalt wird dem Text angepasst, um dem Textinhalt gerecht zu bleiben. Die Funktion der Musik ist dem Text nachgeordnet. Der Text ist hier das formgebende Prinzip der Musik. Silbe und Ton erscheinen in gewissen Sinne analog: beide stehen im Dienst der Vermittlung einer konkreten Aussage. Es muss allerdings darauf hingewiesen werden, dass die Passagen Aurelians sich explizit auf solistische bzw. responsoriale Stücke des Offiziums beziehen. Ob man daher ganz allgemein von einer „ganz entscheidenden Grundaussage zur Beziehung von Musik und Sprache, wenn nicht die Grundforderung schlechthin“⁷⁶ sprechen sollte, kann an dieser Stelle nicht entschieden werden. Dennoch steht Aurelians Beobachtung einem streng ontologischen Verständnis der gregorianischen Musik diametral entgegen.

⁷⁶ KOHLHAAS, Musik und Sprache, 133. In vielem ist der Analyse Manuela Kohlhaas sicherlich zuzustimmen. Ihre Interpretation der zeitgenössischen musiktheoretischen Schriften scheint behutsam und erhellend. Gerade bei der Analyse Aurelians *Musica disciplina* fehlt der Hinweis auf die Gattungen, auf die sich der Autor zu beziehen scheint. Es macht einen großen Unterschied, ob die grundsätzliche deklamatorische Textgebundenheit der Psalmodie eines Magnificat oder Responsorium festgestellt wird, oder ob diese Textgebundenheit für das gesamte gregorianische Repertoire postulierbar ist. Aurelian scheint Ersteres festzustellen, Kohlhaas letzteres zu interpretieren.

Musica enchiriadis

Die zweite hier näher anzusprechende Schrift ist die bereits oben bemühte *Musica enchiriadis* („Musikhandbuch“) eines anonymen Autors. Es handelt sich hierbei um das populärste Musiktraktat des frühen Mittelalters. Noch heute existieren etwa 50 Handschriften. Berühmt geworden als Fundort der ersten organisierten, schriftlichen Mehrstimmigkeit Europas, hat sie doch etwas über das Verständnis des Chorals, dessen *ornatus* das *organon* sein will, zu sagen. Das Werk unterscheidet sich inhaltlich wesentlich von der *Musica disciplina* Aurelians. Ihr Hauptgegenstand sind das Tonsystem und die Fragen der Notation. Dennoch scheint es einen interessanten Beitrag im Spannungsfeld des antiken ontologischen und des mittelalterlichen praktischen Verständnisses von Musik zu leisten. So heißt es im 19. Kapitel:

„Nec solum diiudicare melos possumus ex propria naturalitate sonorum, sed etiam **rerum**. Nam affectus rerum, quae anuntur, oportet, ut imitetur cantionis effectus: ut in tranquillis rebus tranquillae sint neumae, laetisonae in iocundis, merentes in tristibus; quae dura sint dicta vel facta, duris neumis exprimi; subtis, clamosis, incitatis et ad ceteras qualitates affectum et eventum deformatis.“⁷⁷

„Wir können den Melos nicht nur aufgrund der Natur seiner Töne, sondern auch aufgrund seines **Gegenstandes** unterscheiden. Denn der *affectus* der Gegenstände, die besungen werden, müssen den *effectus* des Gesanges imitieren: dass bei ruhigen Gegenständen die Neumen ruhig seien, bei freudigen lustig, bei traurigen klagend klingen. Wenn die Worte oder die Dinge hart sind, werden sie durch harte Neumen ausgedrückt; die anderen Affekte und Ereignisse durch plötzliche, plärrende, aufgeregte abbildende (Neumen)“⁷⁸.

Die Passage scheint eine eindeutige Abhängigkeit der musikalischen Gestalt vom zugrundeliegenden Textinhalt zu postulieren. Die Musik soll ihrer Aussage zufolge den Inhalt und den Affekt eines ganz bestimmten Textes nachahmen. Hier ist die Schwelle der rein formalen Abhängigkeit des musikalischen Metrums von den Textbetonungen (wie bei Aurelian) bei weitem überschritten. Die Interpretation von der geheimen „ontologischen“ Verwandtschaft von Musik und Seele in der antiken Musiktheorie⁷⁹ scheint hier auf eine

⁷⁷ SCHMID, *Musica enchiriadis*, 58. Hervorhebung v. Verf.

⁷⁸ Übers. v. Verf.

⁷⁹ Ein einschlägiges Beispiel hierfür ist die für die mittelalterliche Musiktheorie bestimmende Schrift *De Institutione Musicae* von Boetius. Hier heißt es: „Cum enim eo, quod in nobis est iunctum convenienterque coaptatum, illud excipimus, [...] eoque delectamur, nos quoque

similiudo von Inhalt und Musik übergegangen zu sein.⁸⁰ Die *Musica enchiriadis* scheint explizit davon auszugehen, dass der *cantus* den *affectus* der Gegenstände *imitari* (!) kann. Diese Figur wird 250 Jahre später auch von Guido von Arezzo in seinen *Micrologus* übernommen werden und ist im frühen Mittelalter weit verbreitet.⁸¹ Nicht zuletzt aufgrund der einschlägigen Rezeption schließt Fritz Reckow, dass „die Idee des *movere animos* mit Hilfe wirkungsorientierter *imitatio* dank diesen beiden Grundschriften im Mittelalter fast omnipräsent“⁸² gewesen sei. Der Zusammenhang zwischen dem zu imitierenden *affectus* und der zu bewegendenden *anima* verdient an dieser Stelle differenzierte Betrachtung.

Zunächst soll auf den Terminus *affectus* aufmerksam gemacht werden. Unter *affectus* sollte nicht der Affekt im Sinne subjektiver Gemütszustände oder Emotionen verstanden werden. Der Text entstand vor der neuzeitlichen Wende zum Subjekt. Das mittelalterliche Verständnis vom *affectus* weicht daher sehr vom neuzeitlich populären Gebrauch des Wortes *Affekt* ab. Wenn in der *Musica enchiriadis* von den *subtis, clamosis, incitatis et ad ceteras qualitates affectum* gesprochen wird, geht es hier nicht um individuelle innere Gefühlszustände, sondern um Haltungen, Handlungen oder äußere Ereignisse. Der Bezug zu theologischen Inhalten, liturgischen Handlungen oder Szenen aus dem Leben Jesu bleibt das vorherrschende Deutungsmuster der affektbewegenden Imitation. Dieser Außenbezug des *affectus* wird sich für spätere Überlegungen als sehr wichtig erweisen. Diese Interpretation wird auch von den Glossen der Handschriften zum *Micrologus* bezeugt. Hier wird der *effectus* mit *factus* und *id est operationes* kommentiert, also nicht mit emotionalen Gefühlsregungen, sondern mit Handlungen und jedenfalls äußeren Ereignissen. Beispielsweise werden *rebus tristibus* mit der *tristitia vel sepulto domino* kommentiert. Die unmittelbare Beziehung zu theologischen und biblischen Ereignissen steht im Vordergrund. Primärer Referenzpunkt für den

ipsos eadem similitudine compactos esse cognoscimus. Amica est enim similitudine, dissimilitudine odiosa atque contraria.”

„Wir erkennen, da wir das, was uns gewöhnlich verbunden ist und mit uns zusammenpasst herausnehmen und uns daran erfreuen, dass es mit uns durch die selbe similitudo übereinstimmt. Liebenswert nämlich ist die similitudo, verhaßt und gegnerisch aber die dissimilitudo.” FRIDELEIN: Boetius: *De Institutione Musicae*, 180. Übers. v. Verf.

⁸⁰ Siehe hierzu die in vielerlei Hinsicht bemerkenswerte Arbeit von Wolfgang FUHRMANN, *Herz und Stimme*.

⁸¹ WAESBERGHE, Guido von Arezzo: *Micrologus*, 174

⁸² RECKOW, *Zwischen Ontologie und Rhetorik*, 147

imitatorischen Charakter des Chorals bildet das konkrete Heilshandeln Gottes. Auf dieses Phänomen wird im zweiten Teil der Arbeit noch näher eingegangen werden. Es setzt ein ganz bestimmtes Verständnis von liturgischer Zeit sowie von den Dingen, die innerhalb dieser Zeit passieren, voraus. Also bleibt „die affektbewegende *imitatio*, wie Reckow sie nennt, in ihrem Verständnis von Affekten“ tief in der „biblisch-theologischen Weltsicht des frühen Mittelalters verwurzelt.“⁸³

Es gibt ein Beispiel für die Interpretation einer musikalischen Gestalt als Ausdruck eines subjektiven inneren Gemütszustandes im Sinne einer Emotion. Gerade die Ausführlichkeit, mit der Amalar von Metz das aufgrund seines emotionalen Affektes (jetzt durchaus im neuzeitlichen Sinn) hervorstechende Offertorium *Vir erat* kommentiert, zeigt, dass solche Fälle in der zeitgenössischen Interpretation die absoluten Ausnahmen darstellen.⁸⁴

Es wird hier der Frage nach dem Zusammenhang von Text und Inhalt des gregorianischen Repertoires in der zeitgenössischen Rezeption nachgegangen. Im populären neuzeitlichen Verständnis bedeutet musikalische Rhetorik die Kommentierung oder Interpretation eines Textgehaltes durch musikalische Bewegung. Der Kommentator ist dabei der Komponist. Die musikalische Interpretation entsteht durch die Auseinandersetzung mit dem Thema des Textes im Innenleben des Komponisten. In ihm entsteht der Affekt, den er schließlich in der Musik ausdrückt.⁸⁵ Dies geschieht in Bezug auf den mittelalterlichen *affectus* nicht. Der Zusammenhang zwischen Text und Musik ist nicht nur in sehr eingeschränktem Sinn auf emotionale Prozesse im Komponisten rückführbar. Für die zeitgenössischen Theoretiker scheint der Melodieverlauf offenbar nicht Ausdruck des Gemütes vom Komponisten zu sein. Die *rerum*, auf die der Theoretiker die musikalischen Bewegungen bezogen sieht, sind Gegenstände *außerhalb des Komponisten*. Wie nun allerdings die Musik diese Gegenstände

⁸³ KOHLHAAS, Musik und Sprache, 141. Dies steht in offenem Widerspruch zu älteren Deutungen, die *affectus* als subjektiven Gefühlszustand sehen, wie etwa in Albert Sleumers Wörterbuch von 1926. Hier wird es mit Zustand, Gemütsstimmung, Neigung, Zuneigung, Wirkung, Empfindung etc. übersetzt. Diese Deutung findet durchaus noch in rezenten Publikationen Beachtung. Siehe beispielsweise SLEUMER, Wörterbuch oder auch PRAßL, Vivam, 192

⁸⁴ HANSENS, Amalar: De offerenda Vir erat in terra, 373

⁸⁵ Die an dieser Stelle eigentlich nötige Diskussion der Transmissionsprozesse von Affekt, Innerlichkeit, Frömmigkeit und Gesang im Mittelalter finden sich bei FUHRMANN, Herz und Stimme.

imitiert, wird nicht klar. Zwar scheint der Text konkreten musikalischen Ausdruck einzufordern:

„[...] ut in tranquillis rebus tranquillae sint neumae, laetisonae in iocundis, merentes in tristibus;“⁸⁶

„[...] dass bei ruhigen Gegenständen die Neumen ruhig seien, bei freudigen lustig, bei traurigen klagend klingen.“

Was sind aber ruhige, fröhliche, lustige oder traurige *neumae*? Der Autor bleibt hier jede Erklärung schuldig. Der durchaus einteilungsfreudige und systematisierende Zug in der karolingischen Literatur (man denke nur an die Darstellungen des Tonartensystems in der *Musica enchiriadis*) wird nicht bemüht. Geht es um den konkreten Nachvollzug des Zusammenhangs von Musikgestalt und Textinhalt, hüllt sich der mittelalterliche Autor in Schweigen. „Das Fehlen von wirklich praktischen Anweisungen trotz des Versuchs der *Musica enchiriadis* wie des *Micrologus*, solche zu geben, könnte als Signal dafür gelten, dass das frühe Mittelalter vielleicht keine allgemein gültigen oder gar systematisierten Mittel musikalischer Rhetorik über die formale Ebene hinaus kannte. Möglicherweise war diese Ebene der Wort-Ton-Beziehung dem Geschick und der Kreativität, aber auch dem Belieben des „Komponisten“ sowie den expressiven Fähigkeiten des Ausführenden [...] anheimgestellt.“⁸⁷ Ist diese Beobachtung richtig, so wären die Spuren rhetorischer *imitatio* ungleichmäßig und subtil im gregorianischen Repertoire verteilt.

Eine offene Frage ist die nach den konkreten „Gegenständen“, die die Neumen imitieren. Es wurde schon angemerkt, dass hier wohl nicht Emotionen des Komponisten gemeint sind. Bei den Objekten der Imitation handelt es sich um Dinge außerhalb des Geistes des Komponisten. Der neuzeitliche Leser mag daher spontan an die Gegenstände denken, die im Stoff des zugrunde liegenden Textes vorliegen. Wie sich an späterer Stelle jedoch zeigen wird, ist das Feld imitierbarer Gegenstände für den mittelalterlichen Menschen weit größer, als das für uns heute der Fall ist.

⁸⁶ SCHMID, *Musica enchiriadis*, 58.

⁸⁷ KOHLHAAS, *Musik und Sprache*, 143

Reflexion

Die Beobachtung der zeitgenössischen Quellen erschließt erstaunliche Parallelen zur Beurteilung der jüngeren Forschungsgeschichte Richard Crockers. Polarisiert die moderne Beschäftigung der „gregorianischen Ästhetik“ zwischen den „monastic scholars“ und den „non-monastic scholars“, so hat das eine Vorgeschichte, die offenbar direkt in die Zeit der Entstehung dieser Musik hineinreicht. Schon die zeitgenössischen Theoretiker oszillieren zwischen einem „ontologischen“ Verständnis⁸⁸ und einer eher „rhetorischen“ Interpretation⁸⁹ der Gregorianik. Die Analogie von Musik und Sprache scheint zwar zum Gemeingut der Autoren zu gehören. Ein bewusster expressiv-rhetorischer Umgang ist daraus allein jedoch nicht zu schließen. Die *Musica enchiriadis* scheint jedenfalls explizit davon auszugehen, dass die gregorianischen Melodien Produkte eines bewussten Kompositionsprozesses sind. Die Sprachgebundenheit des Melodieverlaufs scheint für Aurelian in formaler Hinsicht selbstverständlich zu sein. Bei den von ihm angeführten Beispielen laufen Wortakzent und musikalischer Akzent parallel. Die Forderung nach Sinnintegrität geht bei ihm so weit, dass er davon ausgeht, dass der *cantor* den Melodieverlauf den in grammatikalischer Hinsicht eventuell nötig werdenden Textänderungen anpassen muss. Das volle Erklingen des Textes kann zumindest als Bedingung dafür angeführt werden, dass der Text nicht nur als das rohe Silbenmaterial für die ansonsten unabhängigen Melodien gilt.

Dennoch gilt es festzustellen, dass konkrete Hinweise, die eine dezidierte Abhängigkeit von melodischer Gestalt und zu Grund liegendem Textinhalt suggerieren, sehr rar sind. Es existiert kein einziger Hinweis auf gregorianische Kompositionsprinzipien. Mit Blick auf zeitgenössischen Zeugen lässt sich wohl sagen, dass die These von der grundsätzlichen Unabhängigkeit der musikalischen Gestalt vom Textinhalt in kompositorischer Hinsicht unhaltbar ist.⁹⁰ Dieses Fakt verbietet einen strikten „ontologischen“ Zugang, wie es bei einem

⁸⁸ Also einem Verständnis, dem zufolge sich die musikalische Struktur völlig neutral gegenüber dem Inhalt des Textes verhält.

⁸⁹ Hier wird die gregorianische Melodie sozusagen als „Klangrede“ in quasi symbiontischer Abhängigkeit von ihrem Text gesehen.

⁹⁰ Man könnte sogar grundsätzlicher die Frage stellen, *warum* die zeitgenössischen Theoretiker nicht illustrativer, ausführlicher und systematischer auf das Thema eingehen. Sicherlich fehlte ihnen auf der einen Seite das begriffliche Instrumentarium. Auf der anderen Seite könnte man argumentieren, dass das Verhältnis von Musik und Text wohl nicht im Focus der Autoren war. Es bedurfte eventuell gar keiner näheren Ausführungen, weil das

apodiktischen „non-monastic scholar“ denkbar wäre. Gleichzeitig ist der konkrete Zusammenhang der beiden Bereiche aus der karolingischen Musiktheorie aber nicht eindeutig eruierbar.⁹¹ Somit wäre auch ein rein rhetorischer Zugang zum Repertoire unredlich und würde wohl zu Fehlschlüssen und Überinterpretationen führen. Ein gangbarer Weg müsste so zwischen den Extremen liegen.

Aber wie ist dieser Weg konkret zu verfolgen? Was genau sind die Gegenstände, die die musikalischen Bewegungen des Chorals imitieren? Unter welchen Umständen kann man von einer den Text kommentierenden Funktion der musikalischen Bewegung sprechen und wann nicht? Die Suche nach einer musikalischen Rhetorik im gregorianischen Repertoire wäre somit im Modus einer *Kriteriologie* zu verfolgen.

Phänomen schlicht keiner Erklärung bedurfte, dem Bereich des ohnehin Selbstverständlichen – und auf einer tieferen Ebene zum Unerklärlichen (s.o.) - gehörte. Kohlhaas weist darauf hin, dass es den zeitgenössischen Autoren zunächst einmal darum ging, die römische Liturgie und „damit das gregorianische Repertoire zu etablieren, bevor musikalische Details zum Thema werden konnten. [...] Offensichtlich ist die Frage nach einer solchen Beziehung keine drängende, der Klärung bedürftige Frage des 8./9. Jahrhunderts gewesen.“ Siehe KOHLHAAS, *Musik und Sprache*, 106. Eine detailliertere Erörterung über die Gegenstände, die die Gesänge rhetorisch nachvollziehen, wird an späterer Stelle nachfolgen.

⁹¹ Es muss erwähnt werden, dass die Obskürität des Zusammenhanges den Autoren selbst zuweilen klar vor Augen gestanden haben muss. So urteilt die *Musica enchiridis*: „In talibus cum iudicatio nostra esse posuit, plura sunt tamen, quae nos sub causis occultioribus lateant.“ „Während unser Urteil dieses nun erfassen kann, gibt es mehrere Dinge, die uns aufgrund undurchschaubarer Gründe verborgen bleiben“. SCHMID, *Musica enchiridis*, 58.

Auch in Bezug auf die bewusste Verwendung von Modi bleibt sie unschlüssig: „Sunt interdum res, quae minime suum sensum aequae huic et illi tono attribuant [...], sed quare aut quomodo haec aliave sint, non facile investigatur.“

„Es gibt Gegenstände, deren Sinn sich keineswegs in gleicher Weise in diesem oder jenem Modus mitteilt, [...] aber warum und auf welche Weise dies und anderes ist, ist nicht so leicht zu erforschen.“ SCHMID, *Musica enchiridis*, 59. Übers. v. Verf.

Gregorianik im Spiegel der Theorie des 20. Jahrhunderts

Zugänge

Eugène Cardine I: Form und Wesen

Eugène Cardines Denken ist die Basis für den Zugang zum Repertoire, den Richard Crocker im 20. Jahrhundert als „monastic“ skizzierte. Dabei oszilliert Cardine bei der Frage nach dem Zusammenhang von Text und Melodie zwischen zwei konträren Anliegen. Zunächst ist festzustellen, dass die absolute Textgebundenheit der gregorianischen Melodien ein ständig wiederkehrendes und grundlegendes Leitmotiv in den Schriften Cardines darstellt. So fasst er beispielsweise seine rezeptionsgeschichtlich einschlägigen Ausführungen über Komposition und Notation folgendermaßen zusammen:

„Auch wenn unsere Analyse zu summarisch ist, genügt sie doch, um zu zeigen, wie diese sublime monodische Kunst immer mit heiligem Text verbunden ist. Aus dem Text sind die musikalische Form und die melodische Inspirationen geboren, und nach ihm richten sich Rhythmus und Notation.“⁹²

Die absolute Textgebundenheit ist für Cardine das eigentliche *Wesen* des Chorals. Diesem fundierenden Postulat steht die Feststellung der formalen und kompositorischen Vielfalt des Repertoires gegenüber. Cardine teilt das Repertoire unter dem Schlagwort „Kompositionsverfahren“⁹³ in drei ästhetische Bereiche ein.⁹⁴ Den Ausgangspunkt der Einteilung bildet die Feststellung verschiedener musikalischer Formen:

„Die Stücke werden normalerweise entsprechend drei Kompositionsstilen eingeordnet, in: (1) syllabische Gesänge, wo, von Ausnahmen abgesehen, jede Silbe auf eine einzige Note gesungen wird; (2) ‚neumatische Gesänge‘, wo man auf Neumen trifft, die aus mehreren Tönen bestehen, und (3) melismatische Gesänge, die aus langen Tonketten gebildet werden.“

95

⁹² CARDINE, Überblick, 28

⁹³ CARDINE, Überblick, 15

⁹⁴ Cardine kann hier an die Forschungen von Peter Wagner und Dominicus Johner anschließen. Siehe WAGNER, Einführung III und JOHNER, Wort und Ton, hier besonders S. 62 f.

⁹⁵ Siehe CARDINE, Überblick, 13

Nach dieser formalen Feststellung wird nun auf das Verfahren der Komposition geschlossen. Analog zur Einteilung der formalen Disposition der Stücke gibt es für Cardine auch drei Kompositionsverfahren. Den ersten kompositorischen Zweig bilden die „Originalkompositionen“. Hiermit sind diejenigen Stücke gemeint, deren „melodische Linie als Ganzes, aber auch in den Einzelheiten einzigartig ist und sich sonst nirgends findet.“⁹⁶ Hier sieht Cardine den Ort für die eigentlichen „Meisterwerke“ der gregorianischen Musik.⁹⁷ Zeichen für die gregorianische Originalkomposition ist die vollkommene Textausdeutung:

„Es handelt sich dann um eine künstlerische Auswertung eines Textes unter dem Aspekt des *Materiellen* und des *Geistigen*, der Anordnung der Worte und ihrer Bedeutung. Tatsächlich kommt in vielen Fällen das Verständnis eines Textes dank der Hervorhebung, die ein bestimmtes Wort erfährt, klar zum Ausdruck.“⁹⁸

Die originale gregorianische Komposition bildet die Spitze der ästhetischen Hierarchie im Denken Cardines. Hier drückt sich das *Wesen* der gregorianischen Melodien, das ja eben in der totalen Textgebundenheit der melodischen Bewegung besteht, vollkommen aus. Dieser ästhetischen Spitze sind zwei andere kompositorische Kategorien untergeordnet, in denen Cardine den Wort-Ton Bezug weniger ideal verwirklicht sieht. Es handelt sich um die Typus-Melodien und die Centonisationen. Erstere bieten sozusagen musikalische Schablonen, in deren melodische Muster verschiedene Texte eingefügt werden können. „Sie enthalten Formeln und Abschnitte, die je nach Bedarf hinzugefügt oder weggelassen werden können, und darüber hinaus Rezitationsebenen, die es ermöglichen, eine variable Anzahl von Wörtern einzufügen.“⁹⁹ Zwar können sich die melodischen Kadenzen der Typus-Melodien den verschiedenen Wortbetonungen anpassen,¹⁰⁰ insgesamt jedoch ist die Wort-Ton Beziehung

⁹⁶ CARDINE, Überblick, 15

⁹⁷ „Man muss zugeben, dass ein heutiger Musiker instinktiv nach den besten gregorianischen Meisterwerken suchen wird. Er wird sie sicherlich unter den Originalkompositionen finden. In ihnen wird er nicht nur den bloßen Hintergrund mit seiner Perfektion im Aufbau und seinen bewußt neutralen Farben entdecken, vor welchem die unterschiedlichsten Stimmungen wachgerufen werden können, sondern auch eine Szenerie, die ganz und gar dem Sinn der Worte, die es besonders hervorzuheben gilt, angepaßt ist.“ CARDINE, Überblick, 18

⁹⁸ CARDINE, Überblick, 15. Hervorhebungen v. Verf..

⁹⁹ CARDINE, Überblick, 15

¹⁰⁰ Cardine verweist hier auf die Offiziumsantiphonen der Modi I, III, VII und VIII, die Gradualien im Modus II und auf die Alleluia-Verse der Modi II, IV und VIII. Bei den

weniger intim verwirklicht. Die jeweiligen Formeln mit den ihnen eigenen, textunabhängigen Gesetzmäßigkeiten bestimmen den musikalischen Verlauf. Dort allerdings, wo ein sehr freies Spiel mit dem „Modell“ festzustellen ist und die Formelhaftigkeit durch einen kompositorischen, textbezogenen Akt durchbrochen wird, sieht Cardine durchaus eine Nähe zur originalen gregorianischen Komposition gegeben. Sie bleibt der Referenzpunkt in der ästhetischen Hierarchie des Repertoires. Noch unter den Typus-Melodien stehen die Centonisationen. Der grundlegende Charakter der Centonisation ist ähnlich dem der Typus-Melodien. Auch hier wird der Text mit einem vorgegebenen musikalischen Material umkleidet. Das Material bietet jedoch nicht die ganze Struktur des Stückes, sondern „der Komponist nimmt hier und da Formeln, um sie aneinander zu reihen und ein neues Ganzes zu schaffen.“¹⁰¹ Dabei geschieht die Adaption der Formeln nach Cardine allerdings nach „ganz bestimmten, genau festgelegten Gesetzen: „[...] Bestimmte Kadenzformeln lassen nur Wörter zu, die auf der vorletzten Silbe betont werden, andere nur solche mit Betonung auf der drittletzten. Die Zäsuren (Artikulation der Silben zwischen zwei Wörtern) haben auch oft ihren festgelegten Platz. Auf diese Weise entsprachen, zumindest ursprünglich, die Texte, die den melodischen Formeln angepasst wurden, immer den Grundbedingungen der Kompatibilität von Wort und Musik.“¹⁰² Das Zitat zeigt schön, wie auch in diesem Bereich die „Originalkomposition“ mit dem umfassenden ästhetischen Parameter der totalen Text-Melodie-Bezogenheit das Rollenmodell für die „eigentliche“ und ideale gregorianische Musik bildet.

Versuchen wir nun Cardines Parameter zur Kategorisierung des gregorianischen Repertoires kurz auf den Punkt zu bringen. Das Wesen der gregorianischen Melodien liegt für Cardine in ihrem absoluten Bezug zum Wort, und zwar in formaler als auch in inhaltlicher Hinsicht. Nun liegt aber eine eklatante formale Diversität innerhalb des Repertoires vor. Es gibt Stücke, deren melodische Struktur sonst im Repertoire nicht wiederkehrt und es gibt Stücke, deren melodische Strukturen sich in verschiedenen Graden ähneln. Das Wesen der Gregorianik kann sich aber nach Cardine nur dort wirklich verwirklichen, wo es fern jeder formalen Schablone zur genuinen Tonsetzung des Textes kommt, eben in formaler *und* inhaltlicher

Gradualien im Modus II sei die Unterlegung des Textes „so gelungen, dass man kein ‚Modell‘ herauszufinden vermag, von dem die anderen Stücke des gleichen Typs ‚Kopien‘ oder ‚Imitationen‘ wären.“ CARDINE, Überblick, 15

¹⁰¹ CARDINE, Überblick, 16

¹⁰² CARDINE, Überblick, 16 f.

Hinsicht. Ein formelhafter musikalischer Verlauf (also ein Verlauf, der an anderen Stellen und Texten im Repertoire wiederkehrt) kann für Cardine genau dies nicht leisten. Was also nicht „einmalig“ ist, muss als „nicht original“ und defizitär eingestuft werden.¹⁰³

Cardines Denken bildet das Fundament für weite Teile der Gregorianikforschung im 20. Jahrhundert. Seine Rezeption ist aber nicht immer unproblematisch. Im Folgenden soll die Auswirkung seines Ästhetischen Modells in der Rezeption der jüngeren Forschungsgeschichte anhand eines Beispiels kurz beleuchtet werden.

¹⁰³ Dies ist übrigens auch bei Cardines Beurteilung der Geschichte der Gregorianik festzustellen. Dem Kapitel über „Komposition und Notation“ folgt direkt anschließend „Entwicklung und Verfall“ des Repertoires. Die Matrix der Beurteilung ist stets der Grad des Textbezuges, der ab dem 10. Jahrhundert stets abnehme. „Von dem Augenblick an, wo wir der Spur des gregorianischen Gesanges folgen können, entdecken wir, dass er lebt und sich auch wandelt: er entwickelt sich und gleichzeitig verfällt er in gewisser Hinsicht.“ (CARDINE, Überblick 29). Rezeptionsgeschichtlich ist diese Wahrnehmung deswegen gewichtig, weil sie zuweilen auch dort eine einschlägige Rolle spielt, wo die Textgebundenheit explizit nicht zum Thema gemacht wird. So schreibt David Huges 2002, kurz nach der Feststellung der erstaunlichen Konsistenz der Transmission der Melodien mithilfe einer komplexen statistischen Studie mit fast 200 Manuskripten: „What was sung in the time of the Gothic cathedrals and churches of the later Middle Ages would doubtless have sounded both lifeless and perfunctory to a singer of Carolingian times; all of the subtlety and refinement of execution had vanished [...]. So might Mozart played by an untalented child sound to us now. In those later centuries, the chant was in fact for most purposes lifeless.“ HUGES, Transmission, 194

Eugène Cardine II: Populäre Rezeption am Beispiel Bernhard K. Gröbler

In seiner 2003 erschienenen „Einführung in den Gregorianischen Choral“ beschreibt Bernhard Gröbler in unübersehbarer Anlehnung an Eugène Cardine ein dreistufiges ästhetisches Modell. Gröblers Werk ist weniger ein detailliertes wissenschaftliches Opus als ein Lehr- und Handbuch. Es ist für die Fragestellung dieser Arbeit deswegen interessant, weil es eine *Entwicklungsfolge* von gregorianischen Kompositionsverfahren vorstellt.¹⁰⁴ Der zunächst bloß formalen Beobachtung Cardines wird hier die Zeitebene hinzugefügt. Was bei Cardine noch statisch vor dem Hintergrund einer hierarchischen Ästhetik analysiert wurde, erscheint nun als evolutive Sequenz. An ihrem Beginn steht die *Cantillation*: „Zusammen mit der Cantillation [bildet] die Psalmodie Ausgangspunkt und Grundlage aller Gregorianik. Dies gilt sowohl *historisch wie stilistisch*. Jedes tiefere Verständnis des Gregorianischen Chorals setzt Kenntnis und Beherrschung der Psalmodie voraus.“¹⁰⁵ Von der Cantillation aus entwickelt Gröbler nun seine Stilevolution. Sie beinhaltet im Grunde die Kategorien Cardines, allerdings in umgekehrter Reihenfolge. Auf der ersten Stufe gregorianischer Komposition sieht Gröbler die „Modellkomposition“¹⁰⁶. Sie gehört im Wesentlichen noch der Welt der strikten *Cantillation* an. Der musikalische Verlauf der so gehaltenen Stücke ist geprägt durch die mehr oder weniger strikte Abfolge melodischer Formeln. Leitgedanke ist die rhetorisch sinnvolle Gliederung des zugrunde liegenden Textes. Bestimmte melodische Formeln zeigen den Beginn, den ersten Wortakzent, die erste Endsilbe, weitere Akzente, Kommata und schließlich den Schluss (*Conclusio*) des Textes an. Im Laufe der Entwicklung werden nun einerseits die Formeln zu tonreichen Melismen ausgebaut, andererseits vermehren sich auch die Gliederungselemente selbst. Hier muss nun der musikalische Verlauf an die wechselnde Akzent- und Silbenzahlen angepasst werden. Die wird durch *Suppression* (Weglassung von Tönen), *Addition* (Hinzufügung), *Kontraktion* (Verbindung verschiedener Formeln) und *Division* (Aufteilung einer Formel auf mehrere Silben) erreicht. Es kommt dabei zu durchaus komplexen Kompositionsstrukturen.

Die zweite Stufe der Kompositionsentwicklung stellt für Bernhard Gröbler die *Centonisation* dar. Er beschreibt diese Kompositionstechnik als „Flicktechnik“ (von *cento* (lat.) = Flicken). Hier werden aus einem Vorrat melodischer Formeln neue Melodien zusammengestellt. Dabei

¹⁰⁴ Das an sich wenig differenzierte dreistufige Entwicklungsmodell GRÖBLERS dient an dieser Stelle zur kritischen Veranschaulichung.

¹⁰⁵ GRÖBLER, Einführung, 15. Hervorhebung v. Verf.

¹⁰⁶ GRÖBLER, Einführung, 22

ist die Stellung der Formeln im Gegensatz zur Modelltechnik nicht an eine bestimmte Reihenfolge oder rhetorische Positionen gebunden. Auch Wiederholungen sind möglich.

Die letzte Stufe der Kompositionsentwicklung des gregorianischen Repertoires ist nun mit der „Originalkomposition“ erreicht. Hier erhält der Text eine ihm genuin eigene Melodie, die in phonetischer, inhaltlicher und rhythmischer Hinsicht optimal angepasst ist.

Wie bei Cardine stellt also auch für Bernhard Gröbler der totale Textbezug der musikalischen Phrase das *non plus ultra* gregorianischer Kompositionskunst dar. In Cardines ästhetischem Modell steht die Originalkomposition an die Spitze der ästhetischen Hierarchie. Musikalisches Material, das formelhaft oder schablonenhaft wirkt oder im Repertoire öfters wiederkehrt wird dem gegenüber als Degeneration eingestuft.

Bei Gröbler wird das hierarchisch-statische System zum zeitlichen Entwicklungsmodell in aufsteigender Linie. Man kann dabei von einer Stilevolution sprechen. Die melodisch formelhafte *Cantillation* ist die Keimzelle der eigentlichen Gregorianik. Von ihr aus nimmt das kompositorische Schaffen seinen Lauf und vollendet sich in der Originalkomposition. Diese findet Gröbler besonders unter den *Communio*-Antiphonen und den *Introiti*. Er stellt dabei fest, dass auch bei der Originalkomposition die Verwendung von Formeln eine große Bedeutung hätte. Allerdings sei ihr Gebrauch in modaler Hinsicht jedoch viel freier als in der „Modellkomposition“ oder bei der *Centonisation*. Die eigentlichen Kennzeichen des Wesens der „originalen“ Gregorianik sind gerade die Freiheit von der Formel und eine genuine, einmalige Tonsetzung mit totalem Textbezug. Dort, wo der gregorianische Komponist sich über die Formeln hinwegsetzt und seine eigenen musikalischen Ideen und theologischen Einsichten in das musikalische Material prägt, ist der Gipfelpunkt der Ästhetik erreicht. Aus Cardines Beobachtung, dass man das gregorianische Repertoire formal in drei verschiedene Kategorien einteilen kann (syllabische Gesänge, neumatische Gesänge, melismatische Gesänge) kreiert Gröbler eine Evolution von Kompositionsstilen.

Eugène Cardine III: Semiologie

Am Beginn seines Referenzwerks „Gregorian Semiologie“¹⁰⁷ gibt Cardine selbst einen Einblick in die Anliegen der Gregorianischen Semiologie. Wie oben bereits bemerkt, bildet das paläographische Studium der Handschriften den Ausgangspunkt seiner semiologischen Studien. „Musikalische Paläographie“ wird dabei als „the science of ancient systems of notation employed to express music in the visual domain“¹⁰⁸ definiert.

Im selben Atemzug postuliert Cardine die praktische Verortung dieser „musikalischen Paläographie“. „In a large sense, its object is the reading of ancient manuscripts in view of a *musical interpretation and restoration*“¹⁰⁹. Durch den Verweis auf die musikalische Praxis wird das notierte Zeichen zum *Symbol*, das auf Inhalte verweist, die außerhalb des Symbols selbst liegen. Es gibt Aufschluss über die melodische und rhythmische Gestalt der musikalischen Entität, die ihm zugrunde liegen. Diese Inhalte gilt es durch das Studium der Symbole zu ermitteln.

Sowohl die melodische als auch die rhythmische Gestalt wird im Denken Cardines durch die *Form des Zeichens* übermittelt. Dazu postuliert er eine Analogie zwischen dem Schreibfluss des Schreibers und dem musikalischen Fluss der Melodik. Dabei geht es aber in erster Linie nicht um die *Tonhöhen*. Vor der Erfindung der diastematischen Notationen war es den Schreibern nicht möglich, die genauen Tonhöhen zu übermitteln. Der für Cardine entscheidende Punkt ist die Tatsache, dass aus den handschriftlichen Neumen die „Expressivität“ der Melodien herausgelesen werden kann: „the oldest symbols thus have a double signification –melodic and expressive.“¹¹⁰

Im Zuge der karolingischen Bildungsreformen¹¹¹ kam es zu gehäuftten Abschriften des Repertoires. Die genaue Vermittlung der Intervalle wurde zum Hauptanliegen der Schreiber. Dies wurde schließlich durch die Quadratnotation erreicht. Hier können die exakten Intervallfolgen der Melodien genau nachvollzogen werden. In dieser Entwicklung sieht

¹⁰⁷ CARDINE, *Semiology*, 7 ff.

¹⁰⁸ CARDINE, *Semiology*, 7

¹⁰⁹ CARDINE, *Semiology*, 7. Hervorhebungen v. Verf.

¹¹⁰ CARDINE, *Semiology*, 8

¹¹¹ Siehe hierzu ANGENENDT, *Frühmittelalter*. Zur besonderen Eigenart der liturgischen Buchkultur und der Transmission liturgischer Texte in der karolingischen Zeit siehe auch ANGENENDT, *Libelli bene correcti*.

Cardine aber auch einen gravierenden Nachteil: „[...] the interpretative particularities and the finesse of the notation gradually disappeared as a result and before long they came to write all the notes in an identical way. Because of this simplified uniformity, Gregorian chant appeared to be, and in fact became, a „cantus planus“, that is, a chant free of all expressive values.“¹¹²

Die geschichtliche Deutung der Notation durch Cardine sieht also aus wie folgt: Die Evolution der Notation mit dem Parameter der Verdeutlichung der exakten melodischen Struktur begräbt der Parameter der subtilen expressiven Information durch die Neume. Am Ende der Entwicklung steht an Stelle der symbolträchtigen Neume die in melodischer Hinsicht zwar exakte, in expressiver Hinsicht aber unbefriedigende Gruppe von Quadratnoten. Die Semiologie versteht sich im Sinne Cardines als Methode, die die Expressivität der Neumen wieder erschließt. Sie entschlüsselt den symbolischen Wert der einzelnen Neumen sowohl in rhythmischer als auch in expressiver Hinsicht. Ihre Methodologie ist als *science* umschrieben und hat zwei Momente:

„1. Paleographic study of the neumatic signs and their melodic signification.

2. Semiological study which examines the reasons (logos) for the diversity of the signs (semeion) in order to deduce *the fundamental principles for an authentic and objective interpretation*. Instead of drawing on modern aesthetic concepts or rhythms foreign to the Gregorian era, this interpretation must be guided by the facts that comparative work on the diverse signs reveals [sic!] to us. This is the only realistic basis for sound performance practices.“¹¹³

Die Formen der jeweiligen Neumen bei gleicher Tonfolge können in den jeweiligen Handschriften stark differieren. Dies liegt an dem unterschiedlichen Schreibfluss, der Strichstärke und der Formgebung durch die Feder des jeweiligen Schreibers. Diese Differenzen in der Schreibweise der symbolträchtigen Neumenform wurden durch den äqualisierenden Ausdruck der Quadratnotation ausgeräumt.¹¹⁴ Sämtliche subtilen Informationen über den Symbolwert der individuellen Schreibform sind hier uneinsehbar. Da die Quadratnotation an sich keine rhythmischen und expressiven Informationen gibt, öffnet sich ein weiter Raum für individuelle interpretatorische und mensuralistische Metaebenen.

¹¹² CARDINE, *Semiology*, 8

¹¹³ CARDINE, *Semiology*, 8

¹¹⁴ Siehe beispielsweise die Zusammenstellung der verschiedenen Torculi auf den Worten der Introitus-Antiphon *Gaudete petitiones vestrae* in CARDINE, *Semiology*, 52

Einer von Cardines Vorgängern in Solemnes, Charles Mocquereau, versah die Quadratnotation mit einem eigens entwickelten Rhythmussystem. Dieses System diente der effektiven Verbreitung des Repertoires am Ende des neunzehnten Jahrhunderts (s.o.). „Für ihn lag das Prinzip der Bewegung in den Tönen selbst. Es scheint, als habe er Ende des vergangenen Jahrhunderts seinen Zeitgenossen, vielleicht gerade den nicht religiös orientierten Musikern, den wiederentdeckten Gregorianischen Choral schmackhaft machen wollen als eine Art „Morgenrot“ der „absoluten Musik“ in frühester Vorzeit.“¹¹⁵ In Gegenbewegung zum höchst populären Rhythmussystems Mocquereaus entwickelte Cardine nun die Semiologie. Hier sollen aufgrund von komparatistischen Analysen der Neumenformen Rückschlüsse auf fundamentale Prinzipien geschlossen werden, die die authentische und (da ja wissenschaftlich erwiesene) objektive Interpretation garantieren sollen.

Cardines Fokus auf die Form der Neumen bricht mit dem von Mocquereau eingeführten äqualisierenden Rhythmussystem und zielt auf eine Differenzierung im rhythmischen Duktus der Gregorianik. Das Ergebnis der Semiologie nach Cardine ist eine historisch korrekte und originale Aufführungspraxis, die sich an den wissenschaftlich eruierten Prinzipien der Neumenbehandlung orientiert. Nach Cardine hat die Neume einen symbolischen, *expressiven* Wert. Dieser Wert besteht in einer rhythmischen Information. Die Methodologie komparatistischer Wissenschaft erschließt diesen Symbolgehalt. Sie liefert die hermeneutischen Prinzipien zur Generation der rhythmischen Informationen. Seine Nachfolger, besonders der Deutsche Godehard Joppich, verfolgen dieses Anliegen und entwickeln es weiter. In Ihrer Forschung jedoch *entgrenzt* sich der Symbolgehalt der Neume. Dabei wird Cardines grundlegendes Postulat, der totale und wesensmäßige Bezug von Ton und Wort in der Gregorianik, beibehalten.

¹¹⁵ JOPPICH, Text und Ton, 156

Godehard Joppich

Godehard Joppich ist der entscheidende Protagonist der Semiologie Eugène Cardines im deutschen Sprachraum. Sein Denken ist auf kaum zu überbietende Weise vom Postulat des totalen und genetischen Zusammenhangs von Text und Ton bestimmt. Was bei Cardine noch als „Wesen des Chorales“ zur formalen Kategorisierung des Repertoires führt, wird bei Joppich zum alles durchdringenden Parameter der Forschung. So urteilt Johannes Berchmans Göschl 1985 im ersten Band der „Beiträge zur Gregorianik“:

„Mit dem 1977 erschienenen Aufsatz G. Joppichs über den Torculus der Wortartikulation¹¹⁶ ist die Gregorianische Semiologie in die allerjüngste Phase ihrer Entwicklung getreten. Gerade diese Studie [...] hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Semiologie mit den bis zu diesem Zeitpunkt gewonnenen Forschungsergebnissen noch nicht an die Grenze ihrer Möglichkeiten gestoßen ist, dass sie, im Gegenteil, in der Lage ist, eine neue Dimension zu erschließen, von der man zu recht sagen kann, dass sie die Wurzeln der gregorianischen Melodien berührt: die Dimension des tieferen Zusammenhangs zwischen Text und Neume.¹¹⁷

Für Göschl tritt mit Joppich ein Forscher auf den Plan, der die Gedanken Cardines nicht nur konsequent weiter führt, sondern der als der eigentliche Vollender der gregorianischen Semiologie gelten kann:

„Semio-logie wird nun beim Wort genommen: In den Mittelpunkt rückt die Frage nach dem Logos des Zeichens, nach dem Logos des ermittelten Interpretationswertes einer Neume oder einzelner Elemente einer Neume. Dieser Logos aber ist das *geistige Geschehen* des Wortes, in dem die gregorianische Melodie wesenhaft wurzelt. Mit anderen Worten: Hier stellt sich die Frage nach der *geistigen* Aussagekraft, nach der *Symbolik der Neumen*“¹¹⁸.

Schon an dieser Stelle sollte deutlich werden, dass sich der Symbolgehalt der einzelnen Neume nicht unwesentlich erweitert hat. Ging es bei Cardine zunächst noch um die differenzierte *rhythmische und expressive* Information in der Neumengestalt, wird die Neume nun zum Träger eines *geistigen* Inhaltes. Die Expressivität der Neumenform beschränkt sich für Joppich nicht nur auf innermusikalische Parameter. Sie fußt auf einem genetischen

¹¹⁶ Der Aufsatz erschien zum ersten Mal in der Festschrift zu Ferdinand Haberls Geburtstag (STEIN, Festschrift Haberl, 129 ff.) und wurde in den zweiten Band der Beiträge zur Gregorianik aufgenommen (JOPPICH, Torculus der Wortartikulation).

¹¹⁷ GÖSCHL, Der gegenwärtige Stand, 91

¹¹⁸ GÖSCHL, Der gegenwärtige Stand, 92. Hervorhebungen v. Verf.

Verhältnis zum Wort und greift aus auf die Wortbedeutung: „[...] mehr und mehr wurde der Einfluss des Textes auf das melodische Geschehen sichtbar, [...] und es begann sich nun dieses Verhältnis als viel tiefer zu erweisen – eben als ursächlich. Das Studium der Handschriften zeigte es: Gregorianischer Choral heißt nicht, zum Wort kommt Musik, das Wort wird musikalisiert, sondern das Erklängen des Wortes selbst ist die Musik¹¹⁹. Das Wort wird nicht „ver-tont“, sondern nur „be-tont“, d.h. mit Ton versehen, nicht primär nach musikalischen Kriterien und auch nicht entsprechend seiner isolierten Selbständigkeit als Bedeutungsträger, sondern entsprechend seiner durch den Kontext des Satzes erworbenen und bestätigten Sinn- und Aussagequalität. Tongebung also nach den Erfordernissen der Sprache, einer Sprache allerdings, die als „Wort Gottes“ respektiert und geglaubt wurde [...]. Die Frage nach dem Logos des Zeichens begann sich auszuweiten und lautet nun: Welche Beziehung besteht zwischen der Tongruppe und der Silbe, auf der sie steht?¹²⁰ Ist die Neume die das Wort bewegende, oder ist sie selbst die vom Wort Bewegte, Sichtbarwerdung der dem Wort innewohnenden Dynamik, Symbol für dessen logische wie auch theologische Dimension?“¹²¹

Der Symbolwert der Neume hat sich somit von einem musikalisch-rhythmischen Parameter zu einem Träger theologischer Dimensionen entgrenzt. Die Neume erscheint im Licht von Joppichs Forschung nicht als der Versuch einer musikalischen Notation, sondern als wortanaloger Träger von „Redeklang“¹²². Das gregorianische Repertoire wäre somit nicht Musik im eigentlichen Sinne, sondern müsste eher unter einer speziellen Kategorie von „klingender Rede“ eingeordnet werden. Die nähere Ausführung dieser Kategorie führt Joppich in seinem Beitrag zum Kommentar von Codex 121 Einsiedeln¹²³ aus. Hier fragt Joppich nach der „rhetorischen Komponente in der Notation des Codex 121 von Einsiedeln“¹²⁴. Joppich stellt den Leser vor die Wahl: man könne den Gregorianischen Choral

¹¹⁹ [Fußnote 5: Diesen Weg beschreiten bereits L. Agustoni und J.B. Göschl: Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals, Regensburg 1987 und 1992; F. Rampi und M. Lattanzu: Manuale di canto gregoriano, Milano 1991].

¹²⁰ [Fußnote 6: Die ersten Fragen in diese Richtung stellen die Artikel G. Joppich: Der Torculus specialis als musikalische Interpunktionsneume, und Die Bivirga auf der Endsilbe eines Wortes. Beide in: Beiträge zur Gregorianik 2/1986 und 3/1986, Regensburg.]

¹²¹ JOPPICH, Wort und Ton, 158

¹²² JOPPICH, Wort und Ton, 184

¹²³ LANG, Einsiedeln, Kommentar

¹²⁴ JOPPICH, Die rhetorische Komponente in der Notation, 119

durchaus verstehen als „den offiziellen Gesang der römischen Kirche, der – in welcher Form und in aus welchen Motiven auch immer – unter Pippin ins Frankenreich importiert und unter Karl dem Großen über ganz Westeuropa verbreitet wurde“¹²⁵. Wählt man diese Deutung, so wird man die „frühesten graphischen Fixierungen primär als bewundernswerte Gedächtnisprotokolle perfekt memorierter liturgischer Gesänge ansehen [...]“¹²⁶. Die Alternative eröffnete Raum für eine umfassendere Interpretation. Wenn man unter Choral „Texte aus der heiligen Schrift [versteht], deren Erklängen schon immer (von Anfang an? Sehr bald?) als konstitutives Element zum christlichen Gottesdienst gehörte, und wenn man das Wesen der „cantilena romana“ (auch und gerade zur Zeit Karls des Großen) weniger in der mnemotechnischen Reproduktion vereinheitlichter Tonfolgen sieht, als vielmehr in der begeisterten Verkündigung einheitsstiftenden Glaubens, dann könnte die Niederschrift eines Codex wie den unseren mehr widerspiegeln als reines Klangmaterial“¹²⁷.

Für Joppich ist der Choral primär *Text*. Sämtliche Information der Neumen sowie der *litterae significativae* bezieht sich auf Silbe und Ton in gleicher Weise, weil zwischen ihnen kein Unterschied besteht. Ihr Verhältnis ist genetisch: „Die Silbe bringt den Ton hervor. Angesichts dieser Identität von Wort und Ton wird die Gliederung der Stellen, die es zu untersuchen gilt, philologischen Gesichtspunkten folgen.“¹²⁸ Semiologie ist für Joppich daher keine primär musikalische, sondern vielmehr eine *philologische* Wissenschaft.

Joppich teilt mit Cardine den Gedanken, dass das Wesen der gregorianischen Melodien in ihrem Bezug zum Text besteht. Cardine versteht den Choral jedoch primär als *Musik*. Das Hauptanliegen seiner Forschung stellt das Verhältnis der komponierten Melodik zu ihrem Text dar. Er versucht mit der Analyse der Neumenzeichen und ihrer Gestalt die Gesetzmäßigkeiten ihrer rhythmischen Differenzierung zu erschließen. Seine Arbeit ist daher nomothetisch motiviert.

¹²⁵ JOPPICH, Die rhetorische Komponente in der Notation, 119

¹²⁶ JOPPICH, Die rhetorische Komponente in der Notation, 119

¹²⁷ JOPPICH, Die rhetorische Komponente in der Notation, 119 f. Die Analogie zu Crocker ist erstaunlich (s.o.). Auch Crocker unterscheidet zwischen dem Forschungsbereich, der sich dem Choral primär unter mnemotechnischen und strukturellen Gesichtspunkten nähert (non-monastic scholars) und einem Zugang, der dem Choral von der Sprache her begegnet.

¹²⁸ JOPPICH, Godehard, Die rhetorische Komponente in der Notation, 120

Es scheint logisch, dass die rhythmische Differenzierung der Melodien auch den Sprachfluss berührt. Einzelne Wörter werden durch Längen betont, andere werden schnell wieder verlassen. Hier eröffnet sich ein genuin rhetorischer Zugang.¹²⁹ So greift auch bei Cardine das Verhältnis von Wort und Musik auf außermusikalische inhaltliche Parameter aus.¹³⁰ Wirklich ausgeprägt liegt dieses Phänomen aber *nur in den Originalkompositionen* vor. Nur hier verwirklicht sich das Wesen der Gregorianik, also die melodische Formung unter der umfassenden Berücksichtigung von Form und Inhalt des zugrunde liegenden Textes. Formelhafte Stücke („Typus-Melodien“, „Centonisationen“) müssen an ihrer formalen Nähe zu dieser originalen Spitze gemessen werden.

Joppich verabschiedet sich von der ästhetischen Hierarchisierung Cardines. Wenn die Gregorianik „Redeklang“ ist, spielen musikalische Formeln und Genres keine Rolle. Ihm geht es um die *Symbolik* der *einzelnen* Neume. Liegt bei Cardine der Symbolwert der Neume in ihrer rhythmischen Information, entgrenzt er sich bei Joppich. Das einzelne Neumenzeichen steht wie der Buchstabe im Dienst der Vermittlung einer inhaltlichen Aussage. Sie ist das eigentlich leitende Motiv. Zwischen Ton und Silbe wird nicht getrennt. Die Silbe *ist* der Ton. Die Neume transportiert den Silbenlaut. War Cardines Arbeit nomothetisch motiviert, orientiert sich Joppich hauptsächlich idiographisch. Sein Fokus liegt auf der Beschreibung und Interpretation der zahllosen Einzelneumen, die er mit den Silben gleichsetzt. Gleichzeitig entgrenzt sich die Bedeutung der Neume: sie wird zum Interpretieren und (zusammen mit den Silben) zum Träger ganzer theologischer Inhalte. Weil das ganze ursprüngliche Repertoire mit Neumen notiert ist, muss auch bei jeder einzelnen Silbe ein umfassender inhaltlicher Zusammenhang interpretiert werden. Der Inhalt der Texte des Repertoires beinhaltet zuweilen komplexe theologische Zusammenhänge. Die Philologie der

¹²⁹ Siehe zum Beispiel auch PRAßL, Vivam, besonders 200 ff.

¹³⁰ „Es handelt sich dann um eine künstlerische Auswertung eines Textes unter dem Aspekt des *Materiellen* und des *Geistigen*, der Anordnung der Worte und ihrer Bedeutung. Tatsächlich kommt in vielen Fällen das Verständnis eines Textes dank der Hervorhebung, die ein bestimmtes Wort erfährt, klar zum Ausdruck.“ CARDINE, Überblick, 15. Hervorhebungen vom Verfasser.

Neumen muss also von der Exegese und der Theologie der Karolingerzeit her informiert sein.¹³¹

Die Semiologie im Verständnis Godehard Joppichs erschöpft sich also nicht „im Studium der Zeichen; sie ist erst dann das, was ihr Name besagt, wenn zum Wissen über die graphischen Formen auch das Studium der textlichen und modalen Komponenten hinzukommt, sowie jene souveräne Kenntnis des Repertoires bis zur absoluten Vertrautheit mit allen Formeln und Wendungen, die die Schreiber der ältesten Kodizes offensichtlich als Selbstverständlichkeit vorausgesetzt haben, wie die Logik ihrer Notation immer wieder bestätigt.“¹³²

Die Bedeutung der Einzelneume entgrenzt sich im Denken Joppichs. Ihre Gestalt kommt durch ihre lückenlose textkritische Erforschung in den Blick. Zusätzlich erscheint sie als Träger komplexer Inhalte. Ihre symbolische Bedeutung erschließt sich nur im Kontext einer universalen Kenntnis von formaler Struktur, exegetischem Bezug und theologischem Umfeld.

Der zunächst idiographische Fokus Joppichs findet sich also im Rahmen einer holistischen Deutungsebene wider. Die Bedeutung der jeweiligen Neume für die Interpretation erschließt sich nur vor dem Hintergrund dieses beträchtlichen Deutungsfeldes.

¹³¹ Anschließend an Joppich formuliert auch Stefan Klöckner in seinem jüngst erschienenen Standardwerk: „Die Theologie der Zeit – vor allem das Verständnis von Heiliger Schrift und ihre Auslegung – ist als spirituelle „Geburtsgrötte“ des Gregorianischen Chorals von großer Bedeutung. Denn erst aus dem sorgfältigen Studium dieser Quellen erhellt sich, warum es bestimmte Schlüsselwörter gibt, die theologische Verbindungen schlagen [...]. Die Theologie der Karolingerzeit bietet also den argumentativen Gehalt, aus dem heraus die semiologischen Deutungen erst ein großes Stück an Plausibilität gewinnen.“ KLÖCKNER, Handbuch, 180

¹³² JOPPICH, *Torculus specialis*, 113

Reflexion

Die moderne Forschungsgeschichte der Gregorianik kann hinsichtlich der Frage der Sprachgebundenheit der Melodien zwischen zwei Extremen verortet werden. Richard Crocker benennt sie mit den Positionen des „monastic scholar“ und des „non scholastic scholar“. Während für den „monastic scholar“ der Textbezug den Schlüssel zum Verständnis des gregorianischen Repertoires bildet, geht der „non-scholastic scholar“ von einer grundsätzlichen Unabhängigkeit von Text und Melodie aus. Im Extremfall wird hier der Text als Silbenmaterial zur „Untermalung“ der Melodien gedeutet. Man kann im Denken Godehard Joppichs einen Gipfelpunkt der Interpretation im Sinne des „monastic scholars“ ausmachen. Sein Denken trennt nicht zwischen Silbe und Ton. Der Ton ist nichts anderes als die Silbe, die Beschäftigung mit dem gregorianischen Repertoire ist nur im Modus philologischer Überlegungen gültig. Das Verständnis der Neume (und damit des Stückes) erschließt sich nur vor dem Hintergrund eines holistischen Deutungsprozesses.

Dieser Deutungsprozess ist aber grundsätzlich unabschließbar. Wie soll die universale Kenntnis der exegetischen und theologischen Zusammenhänge der Texte erreicht werden? Auch die Erforschung von modalen Strukturen und formalen Zusammenhängen erscheint als unabschließbarer Prozess. Die Entzifferung der Zusammenhänge, die zum Verständnis der Neume führen kommt somit grundsätzlich an kein Ende. Dennoch nimmt Joppich für sich in Anspruch, die gültige und grundsätzlich zutreffende Deutung der jeweiligen Einzelneume zu präsentieren.¹³³ Diese Deutungen wirken deshalb problematisch, weil zuvor ja die universalen

¹³³ Die Analyse der Bedeutung des Torculus der Wortartikulation beschreibt Joppich beispielsweise folgendermaßen: „In erster Linie wurde nun der Text analysiert und es zeigten sich jene beiden rhetorischen, textbedingten Funktionen, um deretwillen die Komponisten der gregorianischen Melodien deren Torculus in dieser speziellen agogischen Nuancierung eingesetzt haben, nämlich durch abgrenzenden Stau Betonung zu unterstreichen oder durch weiterweisenden Stau Betonung vorzubereiten.“ (JOPPICH, *Torculus specialis*, 95). Dieser Vorgehensweise kommt eine Pionierfunktion zu. Die in den 60er Jahren des letzten Jahrhunderts erschienene Studie eröffnete nämlich „den Blick für eine neue Sicht des Zusammenspiels von Text und Melodie und ließ auch andere Neumen (z.B. Bivirga, kurrente Clivis, Tristropha) in ihrer rhetorischen Funktion in Erscheinung treten, so dass sich der Gregorianische Choral mehr denn je darstellt als eine Vertonungskunst, die nicht etwa, wie so oft behauptet wurde, dem Text gegenüber Distanz bewahrt und sich auf dessen rein musikalische Gliederung beschränkt, sondern die ständig bis ins Detail um die richtige

Kenntnisse, die Joppichs Deutungsrahmen verlangt, vorliegen müssten. Erst nach dem Aufweis sämtlicher inhaltlicher Bezüge des Textes und nach Beurteilung der modalen Strukturen des gregorianischen Repertoires im Ganzen könnte eine so beschaffene Interpretation der Neumen gelingen. Diese Kenntnisse liegen jedoch nicht vor. Die Interpretationen Joppichs erscheinen durchaus plausibel, sind aber weder verifizierbar noch falsifizierbar. Sie können für sich daher auch nicht den Anspruch erheben, wissenschaftlich abgesicherte Wahrheiten zu vermitteln.

Joppich sieht seine Vorgehensweise explizit als eine philologische Methode an. Die Analyse der Sprache und der Betonungen innerhalb des Satzes sind die wesentlichen Bausteine für die Interpretation der Gregorianik. Von hier aus werden durch komparatistische Verfahren die Verwendung und der Sinn der jeweiligen Neumen interpretiert. Es stellt sich die Frage, ob diese Vorgehensweise gerechtfertigt ist. Die Interpretation des Textes geschieht ja sehr wohl vor dem Hintergrund vieler weiterer Parameter, allen voran der formalen Struktur der Passage sowie ihrer Modalität.¹³⁴ Von Anfang an bildet das Zusammenspiel mehrerer Parameter den Ausgangspunkt für die Entzifferungsarbeit der Bedeutung der Neumen. Der selbstverhängte ausschließliche Rekurs auf philologische Überlegungen birgt Vorteile, die nicht von der Hand zu weisen sind. Er dient nicht zuletzt der Ordnung der Analyse und der Abgrenzung von der textlich ungebundenen Interpretation des musikalischen Äquivalenz Mocquereaus (s.o.).

Klanggestalt der Aussage besorgt ist um einer Sinnvermittlung willen, in der rhetorische Vollkommenheit, sprachliche Schönheit und theologische Tiefe einander entsprechen und bedingen.” (JOPPICH, *Torculus specialis*, 113). Ausgehend von der in diesem Artikel vorgestellten Methodik werden im Folgenden alle Neumen auf diese Weise interpretiert.

¹³⁴ Dies wird beispielsweise schon auf den ersten Seiten seiner stilbildenden Ausführung über das Verständnis des *Torculus* deutlich. Joppich betrachtet zunächst drei Verwendungsweisen der Neumen in Stücken und stellt dann fest: „Unschwer lässt sich erkennen, dass es sich in diesen drei Kategorien um jeweils unterschiedliche Funktionen des TSp handelt: nachdrückliches In-Gang-Bringen eines melodischen Prozesses – Intensivierung des melodischen Aufstiegs zu einer wichtigen Note hin – Abrunden der Melodie nach einer solchen. Die sängerische Interpretation dieser Neume wird demzufolge – was die Dosierung der Dehnung und der klanglichen Intensität angeht – nicht in jedem Fall die unbedingt gleiche sein [...]“. Siehe JOPPICH, *Torculus specialis*, 76 ff. Siehe auch die semiotische Diskussion weiter unten.

Wird die methodologische Fokussierung Joppichs jedoch zu Ende gedacht, ergeben sich neue Probleme.

Es sei nun im Folgenden angenommen, es handle sich bei der Gregorianik wirklich in erster Linie um Sprachklang. Für Joppich ergibt sich daraus, dass Gregorianikforschung nur als Philologie möglich ist. Das gregorianische Repertoire besteht somit primär aus einer Vielzahl von sprachlichen Ausdrücken. Die Semiologie versucht durch Analysen ihr jeweiliges Verständnis zu entschlüsseln. Nun zeigt sich aber, dass dieses Verständnis nicht aus der isolierten Beobachtung seines Idiolekts resultiert.¹³⁵ Das Verständnis eines sprachlichen Ausdrucks wird bedingt durch das Wissen darum, wie dieser Ausdruck mit anderen zusammenhängt. Das Verständnis von „Israel“ wird davon abhängen, ob auch der Ausdruck „Volk Gottes“ verstanden ist. Erst wenn diese Bedingung gegeben ist, kann man davon ausgehen, dass der Ausdruck „Israel“ verstanden wurde. Mit Blick auf das sprachliche Verstehen kann man also, wie oben bereits angedeutet, von einem Holismus sprechen. Ich verstehe einen sprachlichen Ausdruck nur dann, wenn ich ein ganzes Bedeutungsfeld mit vielen anderen sprachlichen Ausdrücken verstanden habe.

Nun liegt der Gregorianik jedoch ein ganz besonderer Fall von Sprache zugrunde. Die Texte des klassischen gregorianischen Repertoires stammen fast ausschließlich aus der Bibel, sind also Literatur. Ihr Erklängen ist in jedem Fall in die erhöhte Sprache der christlichen Liturgie eingebettet. Diese Texte tragen als solche Symptome des Ästhetischen¹³⁶ und sind Kunst. Die gestalterischen Momente dieser Texte sind somit nicht nur in ihrer deklamatorischen Funktion, sondern auch als performative Aktion zu begreifen. Der ästhetische Horizont der Texte des klassischen karolingischen Repertoires unterscheidet sich hier von Ausdrücken der Alltagswelt. Die einzelnen Textpassagen stehen für sich und wollen zu denken geben. Sie sind auch als Einzelmomente dem Verstehen aufgegeben. Natürlich wird man die Bedeutung

¹³⁵ Siehe BERTAM, Einführung, 218 ff. sowie GOODMAN, Sprachen der Kunst, 232 ff.

¹³⁶ Siehe GOODMAN, Sprachen der Kunst, 232 ff. Goodman geht hier der Frage nach dem Verstehen von Kunst im Rahmen der allgemeinen Zeichenlehre nach. Der zeichenhafte Status eines Zeichens hängt für Goodman von der Art und Weise seines Gebrauchs ab: „Kunstwerke fungieren nur dann als Kunstwerke, wenn ihre Symbolfunktion gewisse Merkmale aufweist“ (GOODMAN, Weisen der Welterzeugung, 88). Gregorianik soll hier als sakrale Kunstform verstanden sein. Die Stücke des gregorianischen Repertoires werden dabei als Kunstwerke verstanden. Auf die Bedeutung der grundsätzlich unabschließbaren Entzifferungsarbeit der Zeichenwelt von Kunst wird an späterer Stelle noch näher eingegangen.

des Wortes „Israels“ besser verstehen wenn die Verwendung des Wortes in anderen Zusammenhängen erkannt wurde und die Wortfelder „Volk Gottes“, „Jerusalem“, „Auserwähltes Volk“ und „Kirche“ sowie der weitere sprachliche Kontext vertraut sind. Es besteht hier ein unabschließbares Netz von Zusammenhängen, das für ein Verständnis teilweise unerlässlich, in jedem Fall aber hilfreich ist.

Das Wissen um diese Zusammenhänge bedeutet aber noch kein Verstehen der konkreten Textpassage. Die Verbindung verschiedener Verständnisse scheint einerseits zwar aufgegeben, die ästhetische Rezeption der Texte *erschöpft* sich jedoch nicht darin. Der Frage „was sagt der Text?“ muss auch mit Blick auf die spezifischen Merkmale der Textstelle als ein in sich stehendes Zeichennetz stehen, das in seiner spezifischen poetischen Verfasstheit wirkt und entziffert sein will. Eine gregorianische Ästhetik muss somit zwischen ästhetischem Atomismus und interpretatorischem Holismus vermitteln.

Die philosophiehistorische Untersuchung der Sprachfunktion im frühen Mittelalter lässt zusätzliche Zweifel an der These von der Textdeklamation als dem primären Parameter der gregorianischen Ästhetik aufkommen. Jürgen Trabant attestiert der karolingischen Epoche große Skepsis gegenüber der Sprache als Ausdrucksmittel religiöser Inhalte. Im Zuge der Rezeption der Sprachphilosophie des Augustinus erscheint hier „die Rolle der Sprache als Erkenntnis bringendes Mittel“¹³⁷ sehr zurückgenommen:

„Tatsächlich tönende Worte von außen können nur zur Suche nach [...] Wahrheit mahnen: „ad quaerendum res“ - Die *res*, die da gefunden wird und in diesem Inneren wohnt, ist *Christus*. Und Christus ist nicht nur die Sache, die Wahrheit, sondern er ist auch der Kommunikator, der „innere Lehrer“ der *intus magister*. [...] Am Ende der Antike, im christlichen Denken, haben wir sozusagen einen doppelten Abschied von Sprache. Sowohl ihre kognitive als auch ihre kommunikative Funktion werden kassiert bzw. ins Innere des Menschen gewendet, in dessen *cor*, „Herz“, genannten – Innen-Raum, der der neue Welt-Raum des Christen ist. Zunächst glauben wird, dass wir „lehren“, dass wir den anderen etwas über die Sachen mitteilen. Dann aber stellen wir fest, dass die Worte nichts über die Sachen sagen, ihre kognitive Funktion ist null, sie erinnern höchstens an schon Erkanntes oder sie mahnen, die Sachen zu suchen (die als solche ohne Sprache erkannt werden. Die einzige Sache, die der Erkenntnis wert ist, ist aber auch gar nicht da draußen in der Welt [...], sondern sie ist *in mir*. Wenn die Worte mahnen, die Sachen zu suchen, so verweisen sie auf mein Inneres. Denn dort

¹³⁷ TRABANT, Europäisches Sprachdenken, 50

sitzt die Wahrheit, *sempiterna veritas*: Christus. [...] Kognition und Kommunikation sind auf einen Punkt im Inneren konzentriert, sie koinzidieren in Christus.“¹³⁸

Das für die Karolingerzeit prägende Denken des Augustinus zeigt eine empfindliche Skepsis gegenüber der rhetorischen Ausdruckskraft der Worte.¹³⁹ Als Prototyp des Sprechens, gerade in der Liturgie, gilt das Gebet, dessen „Fluchtpunkte die Sprachlosigkeit und das Schweigen sind“¹⁴⁰. Diese Überlegen lassen rhetorische Parameter¹⁴¹ nicht als den primären Deutungshorizont der Ästhetik des Repertoires plausibel erscheinen.

Eine dritte Beobachtung muss nun die konkrete Gestalt zum Inhalt haben, unter der das Phänomen Gregorianik an die Ohren dringt. Die Behandlung des Chorals als textliches Phänomen würde sich dann ohne weiters rechtfertigen, wenn er primär als solches gehört werden würde. Dies trifft aber wohl kaum zu und wird schon allein aus der Tatsache ersichtlich, dass es in der karolingischen Liturgie *auch* Lesungen gab, d. h. Teile, die explizit als zu vortragender Text verstanden wurden. Der *Cantus* aber trägt eine Dimension in sich, welche die ästhetischen Parameter einer Lesung grundsätzlich übersteigt. Es geht in diesem Kontext um einen melodischen Gehalt, der erlaubt, das klassische gregorianische Repertoire unter der Kategorie *Musik* einzuordnen. Der Zusammenhang von melodischer Führung und Text mag Anlass zur Kontroverse geben. Dass die Melodik ein zentrales Moment der ästhetischen Erfahrung bildet, wenn Choral gehört wird, ist jedoch unschwer zu verifizieren. Es ist daher nicht zu rechtfertigen, auf die Klanggestalt des Repertoires einzig unter dem Kriterium des Textvortrages zuzugehen. So urteilt auch Richard Crocker:

„In the beginning may have been the words. In the end it came out as music.“¹⁴²

Zu Beginn dieser Arbeit wurde ein Blick auf die theoretische Reflexion des Chorals in der karolingischen Zeit geworfen. Die Lektüre der mittelalterlichen Musiktheorie ist mit massiven hermeneutischen Schwierigkeiten verbunden. Es scheint naheliegend, dass der Zugang zum Bereich der musikalischen Rhetorik im gregorianischen Repertoire zwischen zwei Extremen

¹³⁸ TRABANT, *Europäisches Sprachdenken*, 50 f. Trabant diskutiert hier besonders die Schriften *De Magistro* sowie die *Confessiones* des Augustinus

¹³⁹ „Jeder rhetorische Glanz ist von vorneherein funktionslos“. TRABANT, *Europäisches Sprachdenken*, 51

¹⁴⁰ TRABANT, *Europäisches Sprachdenken*, 51

¹⁴¹ Wie etwa die Interpunktion.

¹⁴² CROCKER, *Gregorian Studies*, 47

liegt. Die eine Position sieht den Choral als alte Melodien ohne Textbezug. Die andere Position sieht ihn als spezifisch erklingende Sprache. Godehard Joppich kann als Vertreter dieser Position gesehen werden. Wie sich in den Überlegungen zeigte, hat diese Position ihre Grenzen. Sie erkennt, dass sich der poetische Text im Spannungsfeld holistischer und idiolektischer Interpretation erschließt. Weder das Wissen um sämtliche Bezüge noch die lückenlose Textkritik führt automatisch zur richtigen Interpretation der Neume. Die Karolingerzeit hat wenig Vertrauen in die Sprache als Kommunikationsmittel. Dies legt nahe, dass sie auch den Choral nicht primär unter dem Parameter der Deklamation versteht. Auch aus den prominenten musiktheoretischen Schriften der Karolingerzeit lässt sich weder die eine noch die andere extreme Position legitimieren. Wie aber nun ist eine Kriteriologie zu entwickeln, die zwischen diesen beiden Extremen Aussagen über den Textbezug der gregorianischen Melodik zulässt?

Die folgenden Überlegungen wollen die generellen Grenzen der Aussagefähigkeit beschreiben.

Textkritik und Autograph

Die empirisch-paläographische Gregorianikforschung erlebt ihre Geburtsstunde 1848 mit dem zufälligen Auffinden von Codex H 159 in Montpellier (s.o.). Von hier aus nehmen alle Interpretationen des Repertoires ihren Anfang, soweit sie den Anspruch erheben, wissenschaftlich legitimiert zu sein. Mögen die vorgestellten Positionen mit Blick auf den Textzusammenhang der Melodien in ihren Ergebnissen noch so sehr differieren, so teilen sich die Forschungszugänge beider Extreme wesentliche Parameter. Aus den Schnittmengen in der Forschung ergeben sich auch gemeinsame Grenzen. Beide Anliegen gehen von dem Repertoire aus, wie es in den überlieferten Manuskripten vorliegt. Der Ansatz für sämtliche wissenschaftliche Zugänge sind die empirischen Daten über das Repertoire, die seit dem 9. Jahrhundert handschriftlich überliefert sind.¹⁴³ Seit 1848 kann man die empirischen Daten sinnerschließend vergleichen. Der zeitliche Referenzpunkt für den Ansatz kritisch-vergleichender Überlegungen und die wissenschaftliche Methodologie bildet die *Verschriftlichung* des Repertoires. Cardines Semiologie versteht sich explizit als Wissenschaft von den *Zeichen*, wie sie in den karolingischen Codices überliefert sind. Dieser Zeitraum ist der *point of departure* der Textkritik, deren Methodologie der Wissenschaftler bei der Analyse des Materials ansetzt, mag er nun monastisch sein oder ganz säkular.

Das Ziel der Textkritik ist, wie oben bereits angesprochen, die Erstellung des möglichst originalen und fehlerfreien Urtexts. Der Gedanke dahinter ist die Existenz des Stückes als originales Ideengebilde im Kopf eines Komponisten, der seine musikalischen Ideen mittels Zeichen möglichst adäquat zu Papier zu bringen sucht.¹⁴⁴ Es entsteht das Autograph. Das Autograph ist die reinste und die genuine Verbindung des Lesers zur Idee des Komponisten. Mittels der Zeichen des Autographs können nun nachfolgende Leser das Stück wie „aus dem Kopf“ des Komponisten lesen und umsetzen. Kommt das Stück an, wird das Autograph vervielfältigt und verbreitet. Im Laufe der Geschichte kommt es zu Trübungen der

¹⁴³ Die drei ältesten europäischen Handschriften sind Chartres, Bibliotheque Municipale 47, Laon, Bibliotheque Municipale 239, St. Gallen, Stiftsbibliothek 359. Richard Crocker datiert sie alle „um 900“. Siehe CROCKER, Chant, 41 ff.

¹⁴⁴ Bereits hier sind nicht zu übersehende und schwerwiegende hermeneutische Probleme festzustellen. Der musikalische Gedanke im Kopf des Komponisten und die graphische Form des Gedankens differieren notwendig und wesentlich. Bereits der Prozess der Transmission der musikalischen Idee auf das Stück Papier ist höchst problematisch, wenn auch nicht Gegenstand dieser Arbeit.

Vermittlung durch fehlerhafte Texttransmission. Dies gilt besonders für die Zeit vor der Erfindung des Notendruckes. Genau diese Fehler versucht die komparatistische Textkritik zu beheben. Sie erfasst alle verfügbaren Varianten, arbeitet sich Stück für Stück zurück und evaluiert die diversen überlieferten Textgestalten. Sie endet bei einem Urtext, der den Anspruch erhebt „wie das Autograph“ zu sein. Ist ein fehlerfreier Urtext erstellt, so ist die originale und reine Verbindung zur Idee im Geist des Komponisten wieder hergestellt. Somit ist sowohl die Methodologie als auch das Ziel der Textkritik umschrieben: Es geht darum, möglichst alles über die Produktion jedes einzelnen Manuskripts zu erfahren und diese Erfahrungen zu vergleichen und zu werten. Erst wenn alles erfasst und verglichen sowie der eine Urtext erstellt ist, kann über eine Interpretation geredet werden, die von der Idee des Komponisten her informiert ist.

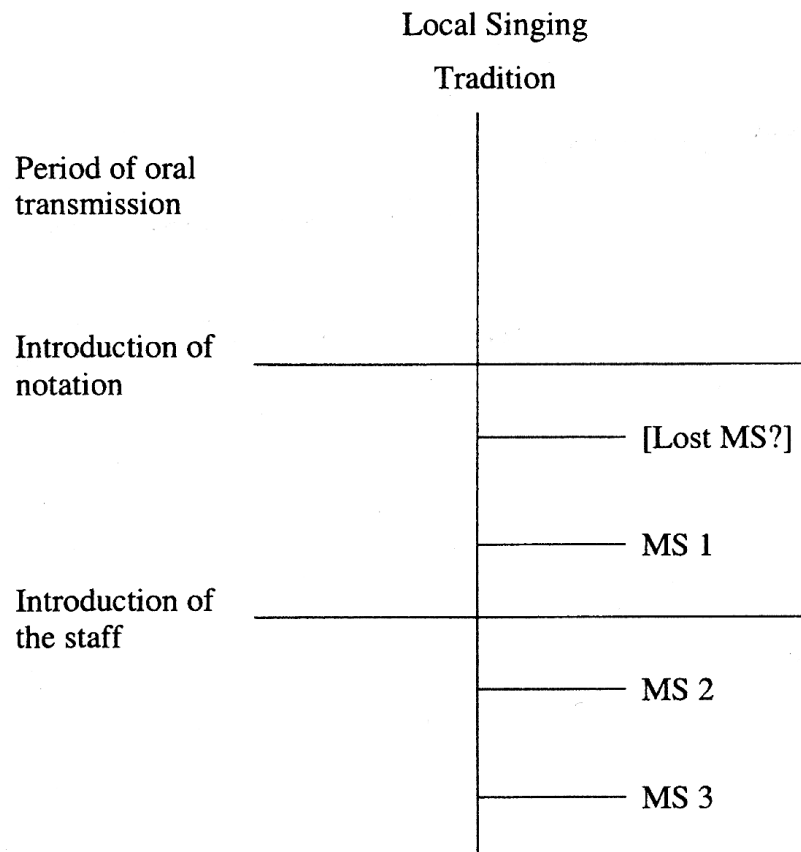
Für die Methodologie der Textkritik beginnt das Stück auf dem Papier, auf dem es geschrieben ist. Die Wiederherstellung des Urtextes stellt den direkten Zugang zu der Idee des Komponisten dar. Dieses Anliegen ist wohl einen durchaus gültigen Ausgangspunkt für den Zugang zu den gängigen Werken des klassischen Kurrikulums der Musikliteratur. Der Gedanke eines Urtextes des gregorianischen Repertoires entpuppt sich allerdings als Illusion. Die wissenschaftliche Methodologie der Textkritik erfasst die Gregorianik in ihrer schriftlichen Gestalt, wie sie *nach* 900 in den Handschriften¹⁴⁵ vorliegt. Das Repertoire ist aber rund 150 Jahre älter. Es ist schlichtweg unmöglich, empirisch abgesicherte Aussagen darüber zu machen, wie die Melodik vor den ersten Handschriften „ging“. Johannes B. Göschl vertritt in einem rezenten Artikel die „Kraft der mündlichen Überlieferung über einen relativ überschaubaren Zeitraum von ca. 150 Jahren“¹⁴⁶ und kann daher postulieren, dass „der einzige *direkte* Zugang zum klassischen Repertoire des Gregorianischen Chorals, vor allem was Fragen der rhythmischen Ausführung anbelangt, über das Studium der ältesten Neumennotation führt“¹⁴⁷. Man könnte anmerken, dass die adiastematischen Handschriften als die ältesten Zeugen den *einzigsten* Zugang zum Repertoire bilden. Angesichts der nicht vernachlässigbaren Zeitspanne zwischen Komposition und Notation ist dieser Zugang aber

¹⁴⁵ Als früheste Quelle werden in der Regel die Handschriften der St. Galler Notationsfamilie angeführt. Siehe hierzu besonders GÖSCHL, Musikwissenschaft, 63

¹⁴⁶ GÖSCHL, Musikwissenschaft, 63. Für einen kurzen Überblick über den geschichtlichen Kontext dieser Transmission siehe beispielsweise THISSEN, Karolingerzeit.

¹⁴⁷ GÖSCHL, Musikwissenschaft, 63

keineswegs *direkt*. Das diesbezüglich aufschlussreiche Diagramm von David Hughes¹⁴⁸ soll der Veranschaulichung dienen.



Es ist gerade das prägende Charakteristikum des gregorianischen Repertoires, das erste Glied einer langen Kette von dokumentierten Stilepochen darzustellen, selbst aber ohne dokumentierte musikalische Vergangenheit zu sein.¹⁴⁹ Die Gregorianik ist im Hinblick auf die Texttransmission sozusagen die vergessliche Urmutter aller folgenden Epochen. Sie selbst weiß nicht, woher sie stammt.¹⁵⁰ Es gibt kein gregorianisches Autograph im eigentlichen Sinne. Wer Aussagen über das Repertoire vor 900 macht, muss sich notgedrungen auf die

¹⁴⁸ HUGHES, Transmission, 182

¹⁴⁹ Darauf verweist auch Richard Crocker in anderen Zusammenhängen: CROCKER, Chant, 35

¹⁵⁰ Die These der oralen Transmission der Gregorianik ist mit vielen Fragen verbunden, die nicht Gegenstand der vorliegenden Arbeit sind. Siehe hierfür beispielsweise HILEY, Writings, 58 f.

überlieferte fränkisch-römische Liturgie und die dabei verwendeten Worte stützen. Über deren Melodik kann nur spekuliert werden.

Wer ästhetische Aussagen über die Gregorianik trifft, kann daher niemals auf den Komponisten selbst rekurren. Es ist uns kein einziger Komponist des klassischen Repertoires bekannt. Die Bemühungen der Textkritik gelangen im besten Fall zu Informationen, die der jeweilige *Schreiber* in seine Handschrift hat einfließen lassen.¹⁵¹ Egal welche Aussagen über die Textgebundenheit der Gregorianik gemacht werden, sie können niemals durch den Verweis auf den Willen des Komponisten gestützt werden. Es ist nicht

¹⁵¹ Die großen semiologischen Studien über die Interpretation einzelner Neumen fokussieren alle auf jeweils einen Schreiber. Siehe zum Beispiel BILLECOQ, Codex 239, HEIMAN, Rhythmic value, PONCHELET, Le salicus, WIESLI, Quilisma. Die jüngere semiologische Forschung ist sich dieses Umstandes wohl durchaus bewusst. So schreibt Franz Karl Praßl 2004, dass „der mittelalterliche Schreiber einen Gesang so aufzeichnet, wie er ihn gehört hat, wie er ihn gerne hören würde, wie er seiner Meinung nach zu erklingen hätte. Eine Choralhandschrift ist also eine *subjektive* Sicht der Gesänge. Das heißt nicht, dass dies eine willkürliche, ohne fixe Grundregeln, Konventionen und allseits akzeptierte Praktiken auskommende Sicht ist [...]“. Diese subjektive Sicht der Gesänge nimmt im nächsten Gedankenschritt quasi die Rolle des Komponisten ein: der Schreiber wird zum „authentischen Ausleger und musikalischen Deuter“: „Ich möchte der Frage nachgehen, was individuelle Komponenten einer Choralhandschrift sind, wie diese aussehen, und welchen Wert sie für musikalische Interpretation besitzen. Diese individuellen Komponenten sind bedingt durch die Persönlichkeit des Schreibers. Wir haben ihn uns vorzustellen als einen hochgebildeten professionellen Musiker und Theologen und wohl auch als einen frommen, tief gläubigen Christen [...]“. PRAßL, *Scriptor Interpres*, 57

Nach Praßl wird der quellenkritische Vergleich der verschiedenen subjektiven Informationen der Schreiber „all jene Konstanten der Ausführungen“ ergeben, „die nicht im Belieben des Interpreten stehen, sondern diesen an konstante Vorgaben der Komponisten binden.“ PRAßL, *Scriptor Interpres*, 72. Dieses Anliegen muss aber mit Vorbehalten formuliert werden, da die schriftlichen Details, die in den verschiedenen Handschriften Konstanten bilden, nicht *automatisch* den expressiven Willen der Komponisten ergeben. Diese Konstanten würden vielmehr die gängige Aufführungspraxis der Gesänge abbilden, wie sie die Schreiber erlebten. Über den Zusammenhang der komponierten Intention und gängiger Aufführungspraxis während der Verschriftlichung 150 Jahre später kann nur spekuliert werden.

möglich, einer Interpretation des Repertoires die künstlerische Idee eines Komponisten zu Grunde zu legen. Diese Ideen mögen existiert haben. Sie sind für uns aber nur hypothetisch einholbar. Genau hier liegt die Grenze aller komparatistischen Anstrengungen. Der *Geist*, nach dessen Ausdruck die Textkritik fragt, ist durch das Fehlen adäquater Quellen prinzipiell nicht empirisch einholbar. Die „beweisbaren und bewiesenen Fakten“¹⁵², die durch die Textkritik ermittelt werden, lassen keinen nahtlosen Rekurs auf den expressiven Geist der gregorianischen Komponisten zu. Die Gregorianik kennt weder die „ursprüngliche Gestalt“ noch die finale Form ihres Repertoires.¹⁵³ Beides liegt im Dunkeln, seine „ursprüngliche Gestalt“ ist nicht reproduzierbar. Die spezifische Transmission der Stücke macht die Suche nach einem Autograph hinfällig. Daher gibt es auch grundsätzlich keine finale Form des Repertoires. Die Transmission der Melodien ist vielmehr immer im Fluss.¹⁵⁴

¹⁵² Siehe GÖSCHL, Musikwissenschaft, 55

¹⁵³ Siehe besonders CROCKER, *Gregorian studies*, 53. Aber auch in seiner „Introduction to Gregorian Chant“ weist Crocker mehrmals auf diese Problematik hin. So zum Beispiel im Abschnitt „Gregorian Chant in Notation and in the Mind“: „The early chant books’ lack of pitch information has been most puzzling for modern observers. Perhaps it is because reading is so basic to us: if we cannot read a piece of music, we conclude that we cannot know it - hence neither could they. But that is very dubious logic. Part of our problem is in failing to see that musical notation does not tell us what a piece of music *is*. The notation, which is addressed only to the performer, merely tells him certain aspects of how to perform. Reading the notation and knowing the piece are two different activities.“ CROCKER, *Introduction*, 157 f

¹⁵⁴ Selbst wenn angenommen wird, dass die frühesten Handschriften um 900 Rückschlüsse auf die „finale Form“ der Gregorianik zulassen, bleibt die Frage offen, in welchem Maße die in den Handschriften dargestellten Aussagen mit der tatsächlich aufgeführten Form der Stücke übereinstimmt. Crocker scheint sich dieser Frage durchaus bewusst: „the written record contains *one* actual performance“ und damit „the *best* possible way to perform“. CROCKER, *Gregorian studies*, 62

Anmerkung zur Narrative vom „Wesen“ des Chorals

Aussagen, die generelle ästhetische Parameter über die Gregorianik enthalten, stehen unter diesem grundsätzlichen kriteriologischen Vorbehalt. Seine Missachtung führt zu aprioristischen ästhetischen Postulaten über „das Wesen“ und „den Geist“ der Gregorianik oder dem „Willen des Komponisten“. Diese a priori Postulate werden dann auf das Repertoire angewendet und führen zu dementsprechenden Deutungen. Dies ist gerade im Denken Eugène Cardines, dem Begründer der gregorianischen Semiologie, gut ersichtlich.

Für Cardine liegt das Wesen der Gregorianik in der „künstlerischen Auswertung eines Textes unter dem Aspekt des Materiellen und des Geistigen, der Anordnung der Worte und ihrer Bedeutung“¹⁵⁵. Das Postulat der absoluten Wortverwiesenheit der gregorianischen Melodien bildet das übergeordnete Leitmotiv seiner Forschung. Gleichzeitig stellt er aufgrund formaler Differenzen im Repertoire drei fundamentale Kategorien von Stücken fest. Nur die Stücke der Kategorie der „Originalkompositionen“ erfüllen das Postulat der absoluten Textverwiesenheit. Mit den Modell-Kompositionen und den Typus-Melodien entsprechen weite Teile des Repertoires der Forderung des „Wesens der Gregorianik“ eben *nicht*. Die beiden antagonistischen Postulate finden im Denken Cardines keine wirkliche Auflösung.¹⁵⁶ Aus dem Postulat der Wortverwiesenheit resultiert die Hierarchisierung der Kategorien. Angesichts der auffälligen formalen Textbezüge bei so manchem formelhaften Rezitativ kann die fundamentale Kategorisierung nicht aufrecht gehalten werden: „Man darf jedoch nicht glauben, dass das ganze Repertoire streng in Stücke der einen oder der anderen der drei Kategorien eingeteilt werden könne. Ebenso wie einige Formeln von einem Modus in den andern überwechseln, von einem Genus der Stücke in ein anderes, findet man auch Formeln, die sich in eine Melodie verirren, die eigentlich eine Originalvertonung ist. Andererseits weisen Typus-Melodien und mehr noch Centonisationen häufig ganze original-betonte Abschnitte oder Details auf [...] und ganz besonders eigene „Verbindungen“ zwischen benachbarten Formeln. Dieses erfolgreiche Vorgehen beweist den Geschmack und das Wissen der Komponisten, die hier wie in den freieren Kompositionen wahrhaft schöpferisch sind.“¹⁵⁷ Das Wesen der Gregorianik bricht also nach Cardine nur dort durch, wo sich der

¹⁵⁵ CARDINE, Überblick, 15

¹⁵⁶ Godehard Joppich fokussiert sich ganz auf die Einzelneumen, die er mit den Silben gleichsetzt. Dabei fällt die Feststellung der Diversität des Repertoires weg. Die polarisierende Dichotomie Cardines wird dadurch neutralisiert.

¹⁵⁷ CARDINE, Überblick, 17

„wahrhaft schöpferische“ Komponist über die bloße Formel erhebt und in einem genialen Moment in enger Anlehnung an den Text frei zu komponieren beginnt. Dies kann nach Cardine auch mitten in einer Typus-Melodie oder in einer Centonisation passieren. Cardine scheint damit geradezu zu affirmieren, dass die melodische Gestalt dem Text gegenüber oft genug *ignorant* ist.

Die Brücke über den Graben, der sich zwischen dem Postulat der wesenhaften Textbezogenheit der Melodien und ihrer über weite Strecken hinweg faktischen Formelhaftigkeit auftut, bildet das *Kompositionsverfahren*. An Stelle der bloßen Beobachtung der Diversität des Repertoires wird ein bewusstes Verfahren suggeriert. Dieses Kompositionsverfahren ist von verschiedenen Faktoren abhängig. Im Wesentlichen hängt es jedenfalls von der Genialität des Komponisten und seiner Einsicht in das *Wesen* des Chorals ab.

Der Zirkelschluss ist offensichtlich. Er legitimiert sich weder durch die zeitgenössischen Theoretiker noch durch die Handschriften selbst.¹⁵⁸ Die karolingischen Theoretiker lassen die Möglichkeit musikalischer Rhetorik im Repertoire offen. Aus der Möglichkeit, dass der Schreiber einer Passage dem Leser seiner Handschrift etwas dem Text Bezogenes mitteilen möchte, kann nicht auf das *Wesen* des Chorals an sich geschlossen werden. Der Rekurs auf den Komponisten scheint aus oben genannten Gründen verstellt. Der absolute Textbezug als Wesenzug der Gregorianik müsste daher a priori postuliert werden.¹⁵⁹ Dieses Postulat

¹⁵⁸ Selbst die ältesten adialematischen Handschriften sind ja nicht von den Komponisten der Melodien geschrieben. „Choralhandschriften sind keine Urtextausgaben. Diese brauchen wir heute für neuere und ältere Kompositionen, weil wir nichts mehr oder fast nichts mehr an Musik auswendig lernen. Die Urtextausgabe sagt uns, *welche* Noten zu spielen oder zu singen sind und konserviert dieses Wissen. Das hat im 10. Jahrhundert meist nur Theoretiker interessiert. Die Praxis war: alles wurde auswendig gelernt und auch so gesungen, in manchen österreichischen Klöstern bis weit ins 14. Jahrhundert hinein. Dass adialematische Neumen dabei auch eine gewisse Erinnerungsfunktion wahrnehmen und dabei sehr exakte Informationen geben können, aber nicht müssen, ist ja unbestritten. Aber das ist vielleicht nur ein Nebenprodukt des Schreibsystems.“ PRAßL, *Scriptor Interpres*, 55 f. Siehe hierzu auch TURCO, Alberto, *Neumennotation*, 39 ff.

¹⁵⁹ Daher sind auch Interpretationsnormen, die den Anspruch ihrer Authentizität mit einem Verweis auf den Text bzw. seinen Inhalt verifizieren wollen. So zitiert Dirk van Betteray eine diesbezüglich vielsagende Aussage Eugene Cardines: „In einer wissenschaftlichen

legitimiert sich aber nicht durch die empirischen Beobachtungen, vielmehr könnte andersherum aus den formalen Unterschieden des Repertoires auf die wesenhafte Diversität der ästhetischen Formen des Chorals schließen. Das Desiderat nach einer uniformierenden ästhetischen Konstante, die als Referenzpunkt einer Hierarchisierung des Repertoires dient, ist sicherlich anerkennenswert. Im Falle der Gregorianik scheint sie auf der Ebene der Semiologie, die ja explizit von den Notationen in den Handschriften ausgeht, jedoch nicht leistbar.

Das Problem der Choraltextierung

Es gibt auch paläographische Befunde, die grundsätzlich für einen sehr losen Bezug von musikalischer Bewegung und Text sprechen könnten. Karlheinz Schlager geht auf dieses Phänomen in seinem Beitrag zur Festschrift anlässlich Eugène Cardines 75. Geburtstags ein. Es handelt sich um das Phänomen der Mehrfachtextierungen. Er untersucht dieses Phänomen anhand von Gesängen, die aus Einzeltönen und Melismen zusammengesetzt sind, „und das Wort-Ton-Verhältnis teils als syllabisch und teils als melismatisch beschrieben werden kann. Es besteht dann die Möglichkeit, die Melismen nicht, wie vorgegeben, als Einheit für eine Silbe aufzufassen, sondern sie für einen neuen Text in Einzeltöne aufzulösen und damit eine melismatische Einheit ganz oder teilweise syllabisch zu textieren“.¹⁶⁰ Er weist explizit auf die Tatsache hin, dass schon unter den ältesten nachweisbaren Gesängen der Messe Melodien mit mehreren Texten überliefert sind und für neuere Textformulare von jüngeren liturgischen Festen ältere Melodien herangezogen wurden. Er räumt gleichzeitig ein, dass „eine gewisse Zurückhaltung gegenüber diesem Thema verständlich [sei], wenn man bedenkt, dass Mehrfachtextierungen auf der Suche nach [...] einem textbezogenen Ausdrucksgehalt der Chormelodie eher irritierend wirken müssen. Auch scheint der mehr technische und sekundäre Vorgang einer Textunterlegung der geistigen und geistlichen Originalität, die den Choral umgeben kann, zu widerstreben“.¹⁶¹ Schlager unterscheidet grundsätzlich zwei verschiedene Arten von Choraltextierungen. Einerseits gibt es „abgeschlossen vorliegende und als ganzes verwendete“¹⁶² Melodien, die als Ganzes mit einem neuen Text unterlegt werden. Andererseits gibt es auch die Möglichkeit des „musikalischen Steinbruchs“: Melodiefragmente werden aus dem Repertoire genommen und als „Standards“ (eventuell in abgewandelter Form) für den neuen Text verwendet. Schlager untersucht in seinem Artikel besonders die Textur von Alleluja-Melismen. Er formuliert seine Interpretation des mittelalterlichen Melodieverständnisses in enger Anlehnung an L. Treitler¹⁶³: „es ist zunächst als wichtige Voraussetzung festzuhalten, dass sich die Anpassung neuer Texte an eine gegebene Melodie im Rahmen mündlicher Überlieferung abspielte, d.h. nicht in der Weise, dass eine Melodie schriftlich Note für Note vorlag und sich als eine endgültige musikalische

¹⁶⁰ SCHLAGER, Choraltextierung und Melodieverständnis, 314. Siehe aber auch STÄBLEIN, Unterlegung, 12 ff.

¹⁶¹ SCHLAGER, Choraltextierung und Melodieverständnis, 315

¹⁶² SCHLAGER, Choraltextierung und Melodieverständnis, 316

¹⁶³ TREITLER, Homer and Gregory

Form dem neuen Text gleichsam zur Verfügung stellte. [...] Wenn in den ältesten Textierungen ein längerer Wortlaut rezitativisch oder syllabisch deklamierend eingefügt wird, im Übrigen jedoch die vom Stammvers vorgegebenen partes, die in der Regel ein Wort umfassenden Melodiepartikel als Einheiten erhalten bleiben, so deutet dies darauf hin, dass man die Melodie als eine Folge von Wort-Gliedern mit den Worten des Stammverses im Gedächtnis hatte und die Worte des neuen Textes soweit wie möglich in die mit dem erinnerten alten Text gegebenen partes-Grenzen einsetzte. Die Melodie ist mit den Worten des Stammverses gebildet, gelehrt und gelernt worden, und sie konnte in der schriftlosen Zeit nur auf der Folie dieses ersten Textes neu textiert werden.“¹⁶⁴ Die äußere Gliederung und die musikalische des neu textierten Gesanges bleibt also identisch, da die zugrundeliegende memotechnische Folie *der alte Text* ist.

Die Beobachtungen Schlagers schlagen einen sehr freien Bezug von Ton und Wort in der Ästhetik des Chorals vor. In der Tat steht die Tatsache der Neutextierungen in karolingischer Zeit einer Ästhetik entgegen, die das Wesen des Chorals im absoluten und genuinen Textbezug sehen will.

¹⁶⁴ SCHLAGER, Choraltextierung und Melodieverständnis, 329

Sind Silbe und Ton synonym?

Godehard Joppich erscheint in einer gängigen Rezeption der Gregorianikforschung als eigentlicher Erbe und Vollender der Semiologie im Sinne Cardines (s.o.). Joppich fokussiert sein wissenschaftliches Interesse ganz auf die Diskussion der Neumen. War bei Cardine ihr Symbolgehalt noch auf rhythmische Informationen beschränkt und erstreckte sich nur indirekt auf die inhaltliche Dimension, entgrenzt sich ihr Symbolgehalt bei Joppich. Die Neume wird hier der Silbe gleichgestellt. Silbenklang wird zu Tonklang. Beide stehen im Dienst einer übergeordneten theologischen Aussage. Bei Cardine wird der Textbezug noch als Wesensmerkmal des Repertoires im Ganzen postuliert. Er verwirklicht sich im Repertoire in unterschiedlichen Graden. Bei Joppich inkarniert sich dieses Wesensmerkmal nun in jede einzelne Neume. Die genetische Unterschiedlichkeit des Repertoires wird dabei vernachlässigt. Musikalische Kategorien greifen durch die methodische Amalgamierung von Tonklang und Textklang nicht mehr. Gregorianische Semiologie und Textkritik ist für Joppich nach eigenen Aussagen eine explizit *philologische* Wissenschaft: „Ist die Neume die das Wort Bewegende, oder ist sie selbst die vom Wort Bewegte, Sichtbarwerdung der dem Wort innewohnenden Dynamik, Symbol für dessen logische wie auch theologische Dimension?“¹⁶⁵ Mit dieser Entgrenzung des Symbolwertes der Neume ändert sich die ästhetische Kategorie des Chorals als solchem. Er offenbart sich nun „als das, was er wohl ist und sein wollte: perfektes, ja optimales Erklingen von *Text* (eines ganz bestimmten Textes freilich!) bis hinein in dessen subtilste logische und theologische Bezüge und Dimensionen – Erklingen von Sprache, nicht von Wort oder Tönen, - Erklingen von Logos“¹⁶⁶.

Diese Interpretation stößt allerdings an Grenzen. Oben wurde ein Blick auf einige einschlägige Fragmente der zeitgenössischen Musiktheorie geworfen. Es wurde festgestellt, dass ihre Betrachtung von nicht allzu großer Aussagekraft gekrönt ist. Es scheint bisher nicht möglich, die verschachtelten und differenzierten Anliegen der mittelalterlichen Theoretiker hermeneutisch in den Griff zu bekommen. In der Tat fehlt in der musikwissenschaftlichen Forschung ein Konsens selbst in ganz grundlegenden Aspekten.¹⁶⁷ Es kann aber gerade in der

¹⁶⁵ JOPPICH, Text und Ton, 158

¹⁶⁶ JOPPICH, Text und Ton, 184. Hervorhebung v. Verf.

¹⁶⁷ So urteilt auch J. B. Göschl, dass es „der Musikwissenschaft nicht gelungen sei, in der Deutung mittelalterlicher Theoretikerstellen, vor allem in der Frage des Rhythmus im Gregorianischen Choral, echte Fortschritte zu erzielen. Benklich ist zudem die Tatsache, dass Deutungsversuche ein und derselben Textstelle vonseiten verschiedener Forscher nicht selten

bemühten und angestrengt wirkenden Terminologie sowohl der *Musica Enchiriadis* als auch die *Musica Disciplina* der Versuch gesehen werden, die beiden Phänomene von musikalischer Bewegung und Wortbewegung in ihrem Verhältnis zu einander zu beschreiben. Der Erfolg der Beschreibung im Detail mag dahin gestellt sein. Dass es aber hier um zwei Phänomene geht, die der Autor als distinkt dargestellt wissen will, scheint deutlich:

„In rithmica autem provisio manet ut cum verbis modulatio apte concurrat, ne scilicet contra **rationem verborum cantilena vox** inepte formetur. **Metrica** vero proditur unumquodque genus metri, qua **cantilena** moduletur rationeque probabili discernitur unumquodlibet metrum qua mensura metiatur“¹⁶⁸

Aurelian insinuiert hier wohl eine Analogie von Wortordnung (*rationem verborum*) und Stimmklang (*cantilena vox*). Von einer Analogie kann aber nur gesprochen werden, wenn es sich dabei eben um distinkte Phänomene handelt, die in ein analoges Verhältnis gebracht werden. Sowohl Aurelian als auch die *Musica Enchiriadis* (die sich übrigens in wesentlichem Umfang mit Fragen des Tonsystems und der Modologie auseinandersetzt) versuchen das Zueinander von Melodie und Sprache zu erfassen. Es scheint möglich, dieses Zueinander im Licht der zeitgenössischen Theoretiker als genetisch oder als zumindest sehr nah zu interpretieren. Die Eliminierung der musikalischen Kategorie legitimiert sich daraus allerdings nicht: „in the beginning may have been the words. In the end it came out as music.“¹⁶⁹

zu ganz konträren Ergebnissen führt haben, wobei der Dissens oft schon bei der Übersetzung anfängt.“ GÖSCHL, Musikwissenschaft. Siehe beispielsweise auch WAESBERGHE, Das gegenwärtige Geschichtsbild vom Gregorianischen Gesang.

¹⁶⁸ GUSHEE, Aurelianus Reomensis: Musica disciplina, 71. Hervorhebungen v. Verf..

„Im Rhythmischen aber bleibt Voraussicht (geboten), damit die *modulatio* mit den Worten passend zusammenläuft, denn die Melodiebewegung der Gesänge sollte nicht entgegen der Ordnung der Worte unpassend gestaltet werden. Durch das Metrische aber wird eine jede Art von metrischem Genus hervorgebracht, nach dem der Gesang rhythmisch bewegt wird, und durch eine nachprüfbare Ordnung wird jedes Metrum unterschieden, nach welcher *mensura* es misst.“ Übersetzung nach KOHLHAAS, Musik und Sprache, 127

¹⁶⁹ CROCKER, Gregorian Studies, 47

Wenn das gregorianische Repertoire philologisch interpretiert werden soll, so geschieht das grundlegend im Modus der Rhetorik. Wenn zwischen Ton und Silbe, Wort und Melodie nicht unterschieden werden kann, weil der Choral nichts anderes als Rede ist, ist er damit ein ausschließlich rhetorisches Phänomen. Die Neume ist als rhetorisches Symbol zuständig für das „Auf und Ab des Sprachbogens“¹⁷⁰ und dient damit der Regulierung der Spannung bzw. Entspannung der vortragenden Stimme.

„Wenn man den Text nach Maßgabe dieser Tonführungszeichen ausspricht (und man sollte das mit vernehmbarer Stimme von Beispiel zu Beispiel tun), wird nicht nur die Funktion des Zusatzzeichens, um das es jeweils geht, entsprechend zum Tragen kommen, sondern das laute Sprechen wird auch dazu verhelfen, den Sinn des Satzes richtig zu verstehen, denn Sinn wird oft erst durch Hören voll erfahrbar. Der Ton deutet den Sinn der Worte.“¹⁷¹

Konsequenterweise notiert Joppich alle Beispiele in seinem Kommentar zum Codex 121 von Einsiedeln adiastematisch. Er untersucht hier die Zusatzbuchstaben und Episeme der Handschrift und gibt vorab Rechenschaft über seine philologische Methode:

„Zuerst werden die Stellen untersucht, die den Wort- bzw. Sinnakzent direkt betreffen: Zusatzzeichen auf der *akzenttragenden Silbe*, auf der Endsilbe des Wortes, auf prätonischen Silben. Sodann die Stellen, die den Wort- bzw. Sinnakzent indirekt betreffen: Zusatzzeichen, die die Betonung des „richtigen“, des *sinntragenden Wortes* betreffen, indem sie die Sprachagogik zunächst im näheren Umfeld, dann auch schon im weiteren Vorfeld beeinflussen, um die Betonungsspannung der Aussage auf den Sinnkern zu lenken“¹⁷²

Der Schreiber hat mit den Zusatzzeichen und den Episemen die Möglichkeit, die „Betonungsenergie“ einer Phrase auf ein Wort und dadurch auf einen Inhalt zu lenken. Sie wirken sozusagen wie kleine „Regieanweisungen“, die die Aufmerksamkeit von Sänger und Hörer auf die wesentlichen Sinnzusammenhänge lenken sollen. Dabei erschließt Joppich in seiner Interpretation einschlägige theologische Probleme wie zum Beispiel Theodizee¹⁷³,

¹⁷⁰ JOPPICH, Die rhetorische Komponente in der Notation, 121

¹⁷¹ JOPPICH, Die rhetorische Komponente in der Notation, 121

¹⁷² JOPPICH, Die rhetorische Komponente in der Notation, 120 f. Hervorhebungen v. Verf.

¹⁷³ Es geht hierbei um die Communio-Antiphon Et si coram hominibus tormenta passi sunt, *deus* tentavit eos. Über der Endsilbe von *deus* befindet sich ein Torculus mit dem Zusatzzeichen T (*tenete*). Joppichs Interpretation dazu lautet: Der Text „beinhaltet ein theologisches Problem, genau gesagt, ein Problem der Theodizee. Da heißt es, dass für die

Nachfolge¹⁷⁴ und Heilsgewissheit¹⁷⁵. Die Interpretation der Texte wirkt schlüssig und informativ. Richard Klöckner stellt in seinem jüngsten Werk das theologiegeschichtliche Panorama der Gregorianik vor: „Das Problem ist nun, dass für die Ausleuchtung des theologiegeschichtlichen Hintergrunds der frühen Karolingerzeit nicht sehr viele Quellen zur Verfügung stehen. Trotzdem seien einige wenige Punkte skizziert: (1) Die Hofhaltung und die Art der Regierung Karls des Großen wies eine deutliche Affinität zum AT auf. Karl verstand sich nicht nur als „neuer König David“; seine Aachener Pfalz sah er als so bezeichneten „neuen Tempel“ in direkter theologischer und reichsgeschichtlicher Korrespondenz zum Tempel in Jerusalem.¹⁷⁶ Diese Affinität zum AT wirkte bis weit in die Liturgie hinein, die Amalar von Metz immer in Verbindung zum Tempelkult typologisch deutet. Zudem waren vor allem durch das Stundengebet die alttestamentlichen Texte (besonders die Psalmen) in der Liturgie stets präsent; hierfür ist vor allem der Benediktinerorden, der als kulturelles Rückgrat

Qualen (tormenta), die Menschen von ihresgleichen zugefügt wurden, Gott selbst verantwortlich sei, denn **er** prüfe (auf diese Weise) die Seinen. JOPPICH, Die rhetorische Komponente in der Notation, 134.

¹⁷⁴ Siehe die Communio-Antiphon Venite post me faciam vos piscatores hominum. „Das Epigramm am Tractulus von Venite soll vielleicht weniger der Profilierung des Wortes selbst dienen, als vielmehr vermeiden helfen, dass es zur Betonung **Venite post** me kommt, wozu die Tongruppe auf post verleiten könnte. [...] Diese doppelte Akzentuierung weckt ein Textverständnis, das den Kontext des Jesuswortes besser zum Tragen bringt. Danach hieße die Aufforderung Jesu nicht einfach: „Folgt mir!“, sondern seine Aufforderung an die Fischer, die eben Boote und Netze an Land ziehen, würde lauten: „Folgt **mir!** **Ich** werde euch zu **Menschenfischern** machen.“ JOPPICH, Die rhetorische Komponente in der Notation, 131 f.

¹⁷⁵ Hier geht es um den Introitus Fac mecum domine signum in bonum, ut videant, qui me oderunt et confundantur quoniam. „[...] Der verzögernde Pes über et wirkt erneut als tau, und confundantur wird zu einem spannungsvollen akustischen Doppelpunkt (Pes quassus auf der Endsilbe!). So strebt die ganze Aussage mit stringenter Dynamik, auf das ut des Satzbeginns gestützt, zum letzten Teil des Satzes: quoniam tu domine adiuuisti me et consolatus es me. M. Buber übersetzt: „meine Hasser sollen sehen, in Schanden, dass selber DU mir hilfst“. Diese aus dem Urtext erstellte Übersetzung beweist, wie nahe die Vertonung an den vom Dichter gemeinten Sinn herankommt. Auch sie behandelt et confundantur als hieße es confusi, so dass die Kernaussage lautet: ut videant... quoniam.“ JOPPICH, Die rhetorische Komponente der Notation, 166

¹⁷⁶ RICHIÉ, Die Karolinger, 353

des Karolingerreiches Erziehung, Bildung und Mission übernahm, prägend, war ihm doch die Feier des Stundengebetes in besonderer Weise anvertraut. (2) Schlüssel für die Interpretation biblischer (vor allem alttestamentlicher) Texte (und hier wiederum vor allem der Psalmen) sind die Schriften der Kirchenväter, die in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten die christliche Theologie grundgelegt haben. In besonderer Weise hat hierbei der Bischof und Kirchenlehrer Augustinus (154-430) gewirkt, von dem zahlreiche Psalmenpredigten (*Enarationes in psalmos*) überliefert sind. Diesen Texten liegt die grundsätzliche Überlegung zugrunde, dass sich das Verstehen der Psalmen erst aus christlicher Perspektive, also im *intellectus Christi*, vollende: Es geht Augustinus darum, Christus in den Psalmen zu suchen und zu erkennen [...]. (3) Die Schriften der Kirchenväter (zu denen neben Augustinus vor allem Ambrosius, Beda Venerabilis und Gregor der Große gehören) wurden am Hofe Karls des Großen und in der von Alkuin geleiteten Hofschule ausführlich studiert.“¹⁷⁷ Die hermeneutische Matrix der Rhetorik des gregorianischen Repertoires bildet nach Klöckner also die Herrschaftsmentalität Karls des Großen, die Christologische Interpretation der alttestamentlichen Texte und die Theologie der Kirchenväter. Alle drei Felder sind in Bezug auf die Gregorianik so gut wie nicht erforscht.

Godehard Joppich interpretiert den Ton als Silbe. Der musikalische Fluss ist hier nichts anderes als der Sprachfluss, der ganz im Dienst der inhaltlichen Interpretation steht. Der rhetorische Symbolgehalt der Neume verweist somit auf diejenigen inhaltlichen Bezüge, die durch die karolingische Deutungsmatrix im Text bereits gegeben sind. Anders gesagt: dem karolingische Sänger und Hörer sind die exegetischen und theologischen Bezüge der liturgischen Texte ohnehin klar. Die Neumen verdeutlichen sie lediglich. Ihr Symbolgehalt müsste sich daher auch durch die karolingische Theologie und Mentalität legitimierbar sein. Joppichs inhaltliche Interpretation der biblischen Texte stützt sich ganz auf die Beobachtung der Neumen. Sie ruht völlig auf dem rhetorischen Potential der Neumen. Die Rückbindung an die theologiegeschichtliche Matrix fehlt. Wenn die Interpretation des Chorals eine philologische Wissenschaft ist, so müssten sich die Ergebnisse auch „von der anderen Seite“ her durch das Studium der theologiegeschichtlichen Hintergründe aufweisen lassen. Ein Fachmann für die Exegese der Karolingerzeit sollte daher im Stande sein, die textlichen Felder deuten können, an denen rhetorische Bezüge und Querverbindungen durch die Neumenstruktur zu erwarten seien. Genau diese Rückbindung steht allerdings noch aus.

¹⁷⁷ KLÖCKNER, Handbuch, 180

Der Modus ästhetischer Aussagen zur Rhetorik

Der Einwand muss natürlich sofort wieder eingeschränkt werden. Er zielt nicht darauf ab, die durch Joppichs Zugang ermöglichten inhaltlichen Bezüge *ad absurdum* zu führen. Es wird hier nach der Kriteriologie für die Möglichkeit einer Rhetorik im gregorianischen Repertoire gefragt. Der Blick auf die zeitgenössische theoretische Rezeption der Gregorianik lässt die Möglichkeit offen. Für Godehard Joppich ist die Gregorianik nichts anderes als ein rhetorisches Phänomen. Die Interpretationen, die Joppich durch die philologische Analyse der Neumen gibt, können nicht im Modus einer empirischen *Beweisführung* legitimiert werden. Die komparatistische Methodik Joppichs Untersuchungen erwecken allerdings genau diesen Anschein.¹⁷⁸ Eine so geartete Beweisführung ist schon allein deshalb nicht im strikten Sinne anwendbar, weil sie die Möglichkeit der *Falsifikation* einschließen müsste. Das bedeutet beispielsweise, dass Einsichten über die karolingische theologische Mentalität sowie das Studium der Kirchenväterrezeption zur Zeit Karls des Großen die rhetorischen Aussagen wenn nötig auch korrigieren können müssten. Da schon aufgrund der fehlenden Quellen niemals die dafür notwendige Qualität der Einsichten gesichert werden kann, dürfte sich genau dies als schwierig erweisen. Mit der Frage nach der Kriteriologie von Rhetorik im gregorianischen Repertoire stellt sich somit auch die Frage nach dem Modus, in dem über die möglicherweise gewonnen rhetorischen Einsichten gesprochen werden kann. Es sollte aus den bisher dargelegten Ausführungen klar geworden sein, dass man rhetorische Entdeckungen innerhalb des gregorianischen Repertoires schlecht „beweisen“ kann. Richard Crocker liefert hierzu in seinem rezenten Werk einschlägige wissenschaftstheoretische Beobachtungen grundsätzlicher Natur. Er affirmiert einerseits die Anwendung induktiver empirischer Methoden in der musikhistorischen Forschung. Gleichzeitig schränkt er aber deren Aussagefähigkeit ein:

„Even with testing by experiment, scientific confirmation of a hypothesis does not constitute a guarantee of what is out here. [...] The scientific method can only predict and control. [...] The Historical scholarly method has sought to duplicate the methods of the physical sciences by aping „scientific method.“¹⁷⁹

¹⁷⁸ siehe hierzu vor allem JOPPICH, *Torculus der Wortartikulation*, JOPPICH, *Torculus specialis*, 129 ff, JOPPICH, *Bivirga auf der Endslibe*, sowie JOPPICH, *Rhetorische Komponente in der Notation*, 118 ff.

¹⁷⁹ CROCKER, *Gregorian studies*, 78

Er unterscheidet dabei zwei Phasen der gängigen philologischen Methode. In der ersten „textkritischen“ Phase werden die Varianten in den Handschriften im Hinblick auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede analysiert. Die Gemeinsamkeiten werden als Teile des Urtexts angesehen. In der zweiten, „Literary Phase“¹⁸⁰ werden nun einzelne Melodiefragmente als *formulae* interpretiert. Diese melodischen Bewegungen werden im Prozess dieser Interpretation in Gruppen eingeordnet und kategorisiert. Der entscheidende interpretatorische (Fehl-) Schritt liegt nach Crocker darin, dass im Folgenden nach den Gesetzmäßigkeiten gesucht wird, die das Verhalten der Formeln regulieren.¹⁸¹ Crockers Einwand scheint so banal wie unmittelbar einsichtig: *formulae* haben kein Verhalten. Sie sind weder Objekte noch Personen. „*People, behaving musically use them.*“¹⁸²

Es ist mit diesen Überlegungen ein Feld angeschnitten worden, das unsere Fragestellung weiter differenziert. Bisher wurde nach einem Weg gesucht, der zwischen den extremen Standpunkten des „monastic scholars“ und des „non-monastic scholars“ Aussagen über den Zusammenhang von Text und Melodie in der Gregorianik zulässt. Beide Standpunkte lassen sich kaum aus den zeitgenössischen Schriften legitimieren. Im vorhergehenden Abschnitt wurden die generellen Grenzen der Aussagefähigkeit festgestellt. Unsere Fragestellung erweist sich im Folgenden als zweigliedrig. Zunächst ist die Frage nach den hermeneutischen Kriterien, die den Zugang zum Repertoire eröffnen noch offen. In einem zweiten Schritt muss Rechenschaft über den Modus abgelegt werden, in dem die ästhetischen Beobachtungen über das Repertoire mitgeteilt werden. Der sprachliche Modus, in dem rhetorische Aussagen über das klassische gregorianische Repertoire getroffen werden, muss die wissenschaftstheoretischen Grenzen anerkennen, die die spezielle Materie des Repertoires mit sich bringt. Gleichzeitig muss er die Möglichkeit bieten, Beobachtungen gültig mitzuteilen. Die folgenden Ausführungen werden sich beiden Fragestellungen widmen.

¹⁸⁰ CROCKER, *Gregorian studies*, 80

¹⁸¹ „Finding the laws that would govern their behaviour.“ CROCKER, *Gregorian studies*, 80

¹⁸² CROCKER, *Gregorian studies*, 80. Hervorhebung v. Verf..

Ästhetische Kriteriologie

Performance statt Urtext – ein Experiment

Oben wurden Anliegen und Methode der gängigen Textkritik vorgestellt. Hier werden mit Hilfe eines komparatistischen Verfahrens die Varianten eines bestimmten Textes in möglichst allen vorliegenden Handschriften verglichen. Die Varianten werden erfasst und kategorisiert. Schließlich können Schreibfehler und späte Varianten identifiziert und eliminiert werden. Das Verfahren arbeitet „rückwärts“: es geht von den diversen jüngeren Handschriften aus und zielt auf das eine Autograph bzw. den einen *Urtext*.

Es wurden die erkenntnistheoretischen Grenzen dieses Verfahrens beschrieben, insofern es auf das gregorianische Repertoire angewendet wird. Dies hängt primär mit dem Faktum zusammen, dass es wohl nie ein gregorianisches Autograph gab. Zwischen der Komposition der Stücke und den ersten schriftlichen Zeugnissen klaffen 150 Jahre. Auch das lückenloseste paläographische Beweisverfahren endet bei den Schreibern. Schlussfolgerungen auf die Intention der/des Komponisten (etwa um 750) bleiben hypothetisch. Der Moment der Externalisation des Werkes bei der Komposition und damit verbundene Implikationen sind empirisch nicht beobachtbar. Auch der Zusammenhang von musikalischen Interpretationen, die aus den Handschriften (um 900) generiert werden und der tatsächlich erklingenden Musik bleiben hypothetisch. Sowohl die Suche nach dem Urtext als auch die Ermittlung nach der Intention des Komponisten greifen ins Leere. Beide hüllen sich in ein für historisch-kritische Methoden unzugängliches empirisches Vakuum.

Die Textkritik ist ein unschätzbares Werkzeug und hat gerade im Blick auf die Transmission der Stücke viele wertvolle Aussagen ermöglicht. Die Frage auf die Antworten der Textkritik lautet allerdings immer: „Warum ist das so geschrieben?“. Sie kann niemals lauten: „warum ist *die Musik* so?“. In dieser Arbeit wird nach einem möglichen Zusammenhang von Text und Musik in der Gregorianik gesucht. Das Repertoire muss daher auch als Musik in den Fokus der Aufmerksamkeit treten.

Wir wissen nur aufgrund ihrer Notation, „wie“ die Musik verläuft. Wir wissen aber nicht aufgrund der Notation, „warum“ sie so geht. Diese erklärungsbedürftige Aussage soll im Folgenden erläutert werden. Es treten an dieser Stelle Fragen der Notation, der Transmission und der Textkritik in den Hintergrund.

Als Musik ist die Gregorianik „the intentional object of an experience that only rational beings can have, and only through the exercise of imagination“¹⁸³. Wir nehmen im Folgenden die Definition von Musik durch Roger Scruton beim Wort: Die Bedingungen für Musik bilden die beiden Koordinaten *Klang* und subjektive *Imagination*. Der einzige unmittelbare Weg, um zu erfahren, wie und warum die Musik geht, wie sie eben geht, führt über das Erleben dieser Musik innerhalb dieser beiden Koordinaten. Der Zugang tut sich dann – und nur dann – auf, wenn die Musik als intentionales Objekt der je aktuellen Erfahrung rezipiert wird. Nimmt man dies zur Kenntnis, hat das weitreichende Konsequenzen für die Fragestellung dieser Arbeit. Um etwas über den Zusammenhang von Melodie und Text in der Gregorianik zu erfahren, muss die Suche nach *dem Urtext* mit dem Erleben der *Musik* ersetzt werden. Da wir ohnehin nichts über die karolingischen Komponisten wissen, lassen wir an die Stelle des Komponisten eine tatsächliche Aufführung der Musik um 750 treten. Anstatt des Autographs steht die Aufführung. Es soll im Folgenden versucht werden, beide Entitäten qualitativ voneinander abzugrenzen.

Es gibt eine Vielzahl von Parametern, die wesentlich zur Musik gehören und durch das Autograph niemals wiedergegeben werden können. Musik besteht aus Tönen. Die Töne sind die Materie der Melodien. Die Qualität der einzelnen Töne, ihr Klang, ihre Betonung etc. entscheiden über die materielle Qualität der Musik. Die imaginative Vorstellung des Hörers formt aus dem vom akustischen Signal übermittelten klanglichen Material dann die Musik. Die imaginative Vorstellung des Hörers liefert sozusagen die Form der Musik. Musik ist ein Erlebnis, das nur im Spannungsfeld von akustischen Prozessen und imaginativen Vorstellungen stattfindet. Diese Wahrnehmung deckt sich durchaus mit der Alltagserfahrung. Die Musik ist nur als Erlebnis wirklich Musik. Wir lernen die Musik nur beim tatsächlichen akustischen Erleben wirklich kennen. Sie besteht aus der klanglichen Materie der Aufführung und der formgebenden subjektiven Vorstellung. Weder die materiellen Parameter, wie Rhythmus, Tongebung und Sonorität, noch die formgebende Vorstellung des Hörers finden sich im Autograph. Aber genau sie konstituieren den Raum, in dem das gregorianische Repertoire als Musik lebt. Die akustischen Signale und die subjektive imaginative Vorstellung bilden die Koordinaten für die Welt der Musik. *Musikalisches Wissen* findet ausschließlich in dieser Welt statt.

Schreiber einzelner Handschriften und Musiktheoretiker sind Zeugen von Musik. Jede einzelne Handschrift ist ein Zeugnis, das der Zeuge über sein musikalisches Wissen ausstellt.

¹⁸³ SCRUTON, *Aesthetics*, 96

Das Zeugnis ist deswegen wertvoll, weil es Informationen enthält, die dem Zeugen des musikalischen Geschehens immens wichtig erschien. Die Herstellung von Pergament war ein extrem teures Unterfangen. Aufgeschrieben wurden daher nur außergewöhnlich bedeutende Informationen. Die Summe dieser schriftlich übermittelten Informationen bildet eine wertvolle Sphäre. Es ist die Sphäre der Zeugnisse. Die Welt der Musik ist von dieser Sphäre der Zeugnisse umgeben. Ihre wertvolle Konsistenz ist je nach Schreiber und Medium von unterschiedlicher Qualität. Der Bezug zwischen umgebender Sphäre und innerer Welt gibt Anlass zu Spekulation. Wissenschaftliche Anstrengung und Textkritik setzten ausschließlich bei den Daten in dieser die Welt der Musik umgebenden Sphäre an. Angesichts des empirischen Vakuums, das die Entstehung des Gregorianischen Chorals begleitet, ist die dünne Sphäre der Zeugnisse der einzige Anhaltspunkt, dass diese Musik damals überhaupt stattgefunden hat.

Die Sphäre der Zeugnisse schenkt der Welt der Musik ein für uns wesentliches Element: Dauerhaftigkeit. Die Musik als Musik findet mit dem gleichzeitigen Akt des subjektiven Erlebens statt. Danach versiegt sie. Der mittelalterliche Zeuge kann uns weder Materie (Klang) noch Form (Vorstellung) der Musik mitteilen. Die imaginative Form der Musik verschließt sich ihrer Transmission *eo ipso*. Der Zeuge muss sein Zeugnis in Abwesenheit der eigentlichen Musik ausstellen. Die Substanz, aus der die Sphäre der Zeugnisse besteht ist grundsätzlich und wesentlich unterschiedlich von der Welt der Musik. Die Zeugen müssen die Ereignisse der Welt der Musik zu Beschreibungen und somit zu empirischem Material erstarren lassen. Aus Ereignissen werden Beschreibungen. Aus erlebten Fakten wird empirisches Material. Sie gerinnen so zu Daten und Symbolen und verlieren ihren aktuellen imaginativen Charakter. Sie gewinnen allerdings Dauerhaftigkeit. Dadurch kann zumindest das Fakt der Existenz musikalischer Ereignisse nachvollzogen werden. Innerhalb der empirischen Sphäre der Zeugnisse kann gezählt, verglichen und beurteilt werden.¹⁸⁴

Es wäre natürlich falsch anzunehmen, dass die Welt der Musik und die sie umgebende Sphäre der Zeugnisse monadenhaft nebeneinander stehen. Die Welt der Musik und die sie umkleidende Sphäre der Daten haben durchaus eine Verbindung. Die Frage nach ihrem

¹⁸⁴ Es muss an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass es nicht darum geht, die Zeugnisse als grundsätzlich nicht zur Musik gehörig darzustellen. In gewisser Weise sind die Daten musikalisch, wenn sie sich auf musikalische Erfahrungen beziehen und nicht auf die zugrunde liegenden akustischen Signale. Dennoch sind sie, wie sich im Folgenden noch näher zeigen wird, keine musikalischen Phänomene im eigentlichen Sinne.

Zusammenhang ist jedoch schwieriger zu beantworten, als es zunächst vielleicht erscheinen mag. Beide Bereiche haben grundsätzlich verschiedene Erkenntnisobjekte. Das Erkenntnisobjekt innerhalb der Welt der Musik ist Musik als solche. Sie ist ein Phänomen im Spannungsfeld von akustischen Signalen und subjektiver Imagination.

Die Erkenntnisobjekte der Sphäre der Zeugnisse sind die Beschreibungen der Zeugen.

Die Erforschung beider Erkenntnisobjekte generiert Wissen. Diese Wissensgebiete differieren allerdings gemäß ihrer Erkenntnisobjekte wesentlich.¹⁸⁵ Sie sind daher kategorisch zu unterscheiden. Es muss also gefragt werden, welche Art von Wissen in den beiden Bereichen überhaupt möglich ist und wie diese beiden Wissen zusammenhängen. Es wurde oben bereits angemerkt, dass in der Welt der Musik der Ort der Generation von musikalischem Wissen liegt. Es handelt sich bei diesem Wissen um reines Erfahrungswissen. Die Koordinaten der Welt der Musik sind die akustischen Signale einerseits und die mit den akustischen Signalen konfrontierte Imagination des Hörers andererseits. *Was* der Hörer überhaupt als Musik hört, *wie* er sie hört und *was* er in ihr hört, hängt von vielen individuellen Variablen ab, nicht zuletzt von der Bildung und dem Geschmack des Hörers.¹⁸⁶ Diese Variablen können an dieser Stelle nicht umfassend erörtert werden. Es genügt zu erwähnen, dass sie zum größeren Teil auf der Seite des Hörers verortet sind.

Seit dem ersten Tag der Menschheit dringen akustische Signale auf das Ohr des Menschen ein. Seit dieser Zeit hört er wohl auch Musik. Es ist an dieser Stelle festzuhalten, dass es einen Strom an Signalen gibt, der seit jeher in unserer Welt ist. Dieser akustische Signalstrom bildet die materielle Matrix der Welt der Musik. Der Mensch steht in diesem Strom und erkennt Teile davon als musikalisch. Er macht musikalische Erfahrungen mit den Signalen. Das tonale Material fügt sich in seiner Imagination zu Figuren, Klanggestalten und Charakteren zusammen. Je mehr Erfahrungen er mit der Beschaffenheit einer Musik und den verschiedenen Stellen des Signalstromes hat, desto deutlicher werden diese figurativen

¹⁸⁵ Siehe hierzu beispielsweise BERTRAM, Kunst, 214 ff. Er diskutiert hier das grundsätzliche Phänomen der ästhetischen Erfahrung. Hier sei „auch ohne alles spezielleres Wissen Verstehen im Spiel. [...] Jede ästhetische Erfahrung ist von einer unüberschaubaren Vielzahl von Verständnissen begleitet. Verstehen ist ein unerlässlicher Aspekt der Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk.“(BERTRAM, Kunst, 214)

¹⁸⁶ Siehe SCRUTON, Aesthetics, 343 ff. Und besonders auch seine reiche Bibliographie zu diesem Thema.

Gestalten hervor treten. Wo es Wissen gibt, gibt es auch ein Lernen. Musikalisches Lernen geschieht oft im Wiedererkennen der Figuren und im Offenbarwerden ihrer Differenz. Musikalisches Wissen als Erfahrungswissen ist höchst subjektiv sowie fragil. Diese Subjektivität und Fragilität liegt daran, dass musikalisches Wissen eben nur innerhalb der Welt der Musik stattfindet. Mit dem Verklingen der Musik, verschwindet auch ihre Welt. Mit dem Erkenntnisobjekt versiegt auch der Grund des Wissens. Die Generierung von musikalischem Wissen endet in dem Augenblick, in dem der Signalstrom nicht mehr auf die Ohren trifft. Es findet dann weder Erlebnis noch Kennenlernen statt. Ist die Musik aus, bleibt der Hörer als Zeuge zurück.

Als Zeuge kann er sich natürlich über seine Erlebnisse mit anderen Zeugen austauschen. Er kann den Versuch unternehmen, sie mit Symbolen und Daten zu Papier zu bringen. Dieses Unterfangen erhält dann eine ganz besondere Motivation, wenn die Musik mit Liturgie verbunden ist. Liturgie ist Gottesdienst. Für das Mittelalter gilt die Omnipräsenz der christlichen Narrative von Gott.¹⁸⁷ Sie permeiert alle individuellen Lebensbereiche und spielt eine wesentliche Rolle für den Herrschaftsanspruch der Karolinger.¹⁸⁸ Dies gilt gerade im Zusammenhang mit der Einführung des „richtigen“, durch Rom sanktionierten Kultes im ganzen Herrschaftsbereich.¹⁸⁹ Der Schreiber als Zeuge kann versuchen, wichtige Informationen für künftige Aufführungen weiterzugeben. Vielleicht sieht er sich um 900 darum dazu gezwungen, weil eine bestimmte Weise des Vortrags in Vergessenheit zu geraten droht, die er als Zeuge als unschätzbar wertvoll erkennt. Vielleicht hat er aber einfach Freude am Schreiben und fertigt mit den Handschriften wertvolle Zeugnisse einer Schriftkultur an, deren Errungenschaften er vielleicht an sich – und durchaus erst zweitrangig aus musikalisch-pädagogischem Impetus – den folgenden Generationen überliefern möchte. Er kann dafür ausgeklügelte Systeme von Neumentrennungen, Strichstärken und *litterae significa* erfinden. Die Motivationen der Verschriftlichung des Repertoires sind komplex und können nur hypothetisch beantwortet werden. Alle Zeugnisse teilen grundsätzlich die Subjektivität und Fragilität der ihnen vorangegangenen musikalischen Erfahrungen.

Musikalische Notation als Zeugnis ist wesentlich Austausch über musikalische Erfahrungen. Wenden wir uns daher dem zu Grunde liegenden Phänomen des Austausches zu. Es beginnt mit der Frage „Hast Du gehört, was ich hörte?“. Diese Frage kann niemals mit „ja“ im

¹⁸⁷ Siehe zum Beispiel: TAYLOR, Age, 6 ff.

¹⁸⁸ Siehe die wesentlichen Thesen bei ANGENENDT, Frühmittelalter

¹⁸⁹ Siehe ANGENENDT, Libelli bene correcti

eigentlichen Sinne beantwortet werden. Dies gilt selbst dann, wenn der Fragende und der Antwortende Zeugen der ein und der selben Musik waren und diese nur wenige Sekunden vorher verklungen war. Um die Frage „Hast Du gehört was ich hörte“ mit „ja“ zu beantworten, müsste ich gehört haben, was der andere hörte. Das ist aber niemals möglich. Ich habe *a priori* keinen Zugang zur ersten Person Singular des anderen Hörers. Die Musik entsteht zwischen den Koordinaten von akustischem Signal und subjektiver Imagination. Letztere entzieht sich grundsätzlich dem Zugang von Außen. Die mentalen Akte des Gegenübers sind unergründbar, und ihr Inhalt entzieht sich meiner Beobachtung. Ich kann niemals hören, was die andere hört. Kein Mensch kann hören, was der andere hört. Die Erlebnisse der anderen sind ganz und gar ihre und niemals einer Person außer sich zugänglich.

Musikalische Erlebnisse sind daher direkt nicht kommunizierbar. Es kann zwar beurteilt werden, ob Erlebnisse stattgefunden haben oder nicht. Die Ereignisse selbst sind in ihrer Qualität weder verifizierbar noch falsifizierbar. Sie sind auch nicht vergleichbar. Dies liegt zum größten Teil am Modus der Kommunikation musikalischer Erlebnisse.

Der Modus der Kommunikation von musikalischen Erlebnissen ist die Metapher.¹⁹⁰ Ich weiß nicht, was die andere hört. Ich kann mich aber als Zeuge im Gespräch mithilfe von Metaphern austauschen. Ich kann niemals *beweisen*, wie die Musik „geht“ und was in ihr zu Hören ist. Ich kann sie nur *beurteilen*. Die Zeugen einer Musik können darin übereinstimmen, ob die Musik aufgeregt war oder ob sie Vogelstimmen beinhaltet. Sie können auch darüber einstimmen, dass sie keine Vogelstimmen beinhaltet. Dies ist selbst dann richtig, wenn das

¹⁹⁰ Dies wird sofort einsichtig, wenn man beispielsweise die fundamentale Gestalt der Neumen betrachtet. Die Clivis zum Beispiel ist eine Beuge nach unten (*Clivis*, lat.: Beuge). In diastematischer Ausdrucksweise etwa Fa - Mi. *In Wirklichkeit* beugt sich natürlich gar nichts nach unten. Ein Bild aus einem Bereich (in diesem Fall die örtliche Bewegung von oben nach unten) wird in den anderen Bereich (den akustischen Bereich) zur Verdeutlichung übertragen. Musikalische Erlebnisse werden so durch Metaphern kommunizierbar. Die Funktion solcher Metaphern für die Neumenschrift ist wesentlich. Sie ist fundamental für die ganze folgende europäische Musik. Der Austausch über diese Metaphern ist nicht im Modus empirischer Beweisführung zu gestalten. Es ist empirisch nicht nachvollziehbar, ob die Beuge erlebt wurde oder nicht. Der eine Zeuge hat sie als Beuge erlebt, der andere hat sie „überhört“. Dies gilt selbst für ganz fundamentale metaphorische Zusammenhänge wie „sauber“, „unsauber“, „zu schnell“, „zu langsam“ etc.

Musikstück als Idee des Komponisten nichts anderes als Vogelstimmen beinhaltete. Wurden die Vogelstimmen nicht erlebt, so waren sie nicht in der Musik. Das Urteil der Zeugen ist unabhängig von der Idee des Komponisten. Die Existenz von Phänomenen „in“ der Musik ist ebenfalls nicht abhängig von der Idee des Komponisten. Ihre faktische Existenz ist allein abhängig von der Imagination des Hörers und der Fähigkeit, diese imaginativen Fakten mithilfe von Metaphern zu kommunizieren. Der zu Grunde liegende Rahmen für alle Symbole und Daten, die in Summe die Sphäre der Zeugnisse bilden, ist die Metaphernfähigkeit des Zeugen. Wie aber gestaltet sich nun die Verbindung zwischen eben dieser Sphäre und der Musik an sich?

Der Zusammenhang zwischen der Welt der Musik und der Sphäre der Zeugnisse kann hier natürlich nicht umfassend dargestellt werden. Dies ist im Rahmen unserer Fragestellungen auch nicht nötig. Unserer Beobachtungen sollen Hilfestellungen bieten, um redlich Aussagen über die Frage vom Zusammenspiel von Text und Musik im gregorianischen Choral zu machen. Der Aussagemodus der Forschung seit der Mitte des vorletzten Jahrhunderts stützte sich voll auf die Sphäre der Zeugnisse. Hier können Daten und Symbole mithilfe von empirischen Verfahren verglichen und ausgewertet werden. Die Textkritik kennt ein wirkliches wissenschaftliches „Beweisverfahren“. Dieses Beweisverfahren richtet sich ausschließlich auf Phänomene innerhalb der Sphäre der Zeugnisse. Die Ergebnisse sind wertvoll. Sie sind es deswegen, weil sie eine Wirkung auf das Hörerleben der Zeugen unserer Zeit ausüben. Sie bilden die subjektiven Koordinate der Welt der Musik: die individuelle Imagination. Somit kann sie musikalische Erlebnisse erweitern, vertiefen oder gar ermöglichen. Wir haben oben festgestellt, dass die Phänomene, die „in“ der Musik erlebt werden, wesentlich von der Metaphernfähigkeit des Hörers abhängig sind. Ohne diese bleiben diese Phänomene nicht nur unkommunizierbar, sie kommen vielmehr gar nicht zustande. Dies gilt nicht nur für die Hörer der Musik, sondern auch für die Ausführenden. Nun sind wir bei der Verbindung zwischen der Welt der Musik und der sie umgebenden Sphäre der Zeugnisse angelangt. Der Zusammenhang zwischen Musik und Zeugnis ist die Bildung. Das Zeugnis bildet neue Zeugen heran. Der Kanal, der die Sphäre der Zeugnisse mit der Welt der Musik verbindet, ist Bildung.

Diese Beobachtungen mögen hypothetisch und marginal klingen. Um ihre Validität, gerade im Hinblick auf die Gregorianik zu zeigen, sollen sie im Folgenden mit einem Gedankenexperiment verdeutlicht werden.

Ein gut ausgebildeter Mensch sitzt alleine in einem Raum. In diesem Raum befindet sich nichts als nur ein Tisch mit einem Autograph, einem Computer und einer Lautsprecherbox. Über den Computer sind *alle möglichen* Informationen über das Stück abrufbar. Der Mensch schlägt nun die erste Seite des Autographs auf und beginnt sich mit dem Werk zu beschäftigen. Er verfolgt den rhythmischen, melodischen und harmonischen Gehalt des Werkes. Er vollzieht die musikalische Gestalt des Werkes gedanklich auf vollkommene Weise nach. Er nimmt alle Informationen auf, die der Komponist in die Handschrift gelegt hat. Über den Computer füllt er sein Wissen über die Biographie des Komponisten und über alle möglichen historischen Fakten, die im Bezug auf das Werk eine Rolle spielen. Schließlich hat der Mensch alles nur mögliche Wissen über das Werk akquiriert. Zufrieden schlägt er die letzte Seite des Autographs zu.

Nun beginnt plötzlich aus dem Lautsprecher die Musik zu spielen. Es erklingt das Werk aus dem Autograph. Die entscheidende Frage ist: was weiß nun der Mensch mehr als vor dem auditiven Erlebnis?

Vom empirischen Standpunkt aus betrachtet weiß der Mensch nun keine Spur mehr über das Werk als vorher. Er hatte ja schon alles mögliche Wissen darüber aufgenommen. Er hat die ganze Sphäre der Zeugnisse abgewandert. Er hat jeden Bericht analysiert, jedes Symbol dechiffriert und das Werk in den adäquaten historischen Kontext gestellt. Er ist sozusagen der ideal gebildete Mensch für diese Musik. Trotzdem weiß er noch nichts über sie. Erst wenn er sie hört, weiß er wie *die Musik geht*. Dieses Wissen entsteht nur dann, wenn sie als Erfahrung vom Subjekt erlebt wird. Es entsteht ausschließlich, wenn tatsächlich erklingende Musik im Prozess des individuellen Erlebens als *Vorstellung* im Geist der individuellen Person freigesetzt wird.

Die Vorstellung ist jeweils dann komplett, wenn das Stück Musik ganz als Vorstellung erlebt wurde. Das musikalische Wissen ist genau dann vollständig, wenn das ganze Stück gehört wurde. Dies ist höchst beachtlich. Die jeweils erlebten musikalischen Erlebnisse bilden den gesamten wissbaren Horizont der Musik. Die Welt der Musik kennt sozusagen keine Potenz. Sie ist jeweils ganz aktuell. Sie hat keinen unausgeschöpften empirischen Rest. Selbst wo sie als geheimnisvoll erlebt wird, sind ihre Geheimnisse jeweils ganz sprechend und als Erlebnis total real. Die Musik als Erlebnis der individuellen Vorstellung kennt keinen Rest. Dies steht in scharfem Kontrast zur Sphäre der Zeugnisse. Empirisches Wissen ist niemals erschöpft. Um als empirisches Wissen zu gelten, muss es falsifizierbar sein. Es gibt grundsätzlich unendlich viele Wege zur Falsifikation. Die Antwort auf eine empirische Frage wirft

grundsätzlich beachtlich viele neue Fragen auf. Dies gilt ganz besonders für die Gregorianik, wo im wissenschaftlichen Diskurs oft genug die selben Zeugen für diametral unterschiedliche Bewertungen herangezogen werden.¹⁹¹ Es folgt, dass Musik grundsätzlich wissbarer ist als ihre Zeugen.

Zusammengefasst heißt das, dass Musik einerseits grundsätzlich wissbarer ist als ihre Zeugen und dass die Musik jeweils dann ganz gewusst wird, wenn sie ganz gehört wurde. Der Akt des „vollständigen Hörens“ bezieht sich hier nicht auf eine komplette Umsetzung aller im Autograph verborgenen Phänomene. Die komponierten und graphisch ausgedrückten Phänomene sind nicht Musik. Was gehört wird, ist Musik. Sie wurde dann ganz gehört, wenn ihr von ihrem Beginn bis zu ihrem Verklingen zugehört wurde.

Was gewinnen wir durch diese Einsichten in Bezug auf den Choral? Zunächst bleiben alle Probleme weiter bestehen. Es wurde an der Textkritik kritisiert, dass sie nach einem Autograph sucht, wo keines zu finden ist, weil nie ein Autograph existiert hat. Die Ursprünge des Repertoires sind in ein undurchdringliches empirisches Vakuum gehüllt und dadurch verborgen. Rhetorische Phänomene in Musik sind grundsätzlich musikalische Phänomene. Kausale und komparatistische Schlüsse innerhalb der Sphäre der Zeugnisse lassen aber keine wesentlich musikalischen Aussagen über das Repertoire zu. Es wurde daher vorgeschlagen, statt den Zeugnissen die Musik selbst zum Erkenntnisobjekt zu machen.

Die Musik als erlebte Vorstellung ist allerdings ebenfalls uneinholbar. Sie ist eben nur im Akt des individuellen Erlebens präsent. Die Welt der Musik existiert nur unter Klang und Hören. Danach ist sie verloren. Die Musik aus dem Jahre 750 ist seit über 1200 Jahren verklungene Vergangenheit. Es wurde versucht, die empirische Forschung nach dem Autograph mit der Erforschung der Musik zu ersetzen. Dieser Versuch scheint hoffnungslos. Ein Grund, warum die Zeugen überhaupt begannen, ihre Zeugnisse aufzuschreiben, ist eben die Fragilität und der Subjektivität des Erkenntnisobjektes Musik. Das Autograph existierte nie, und die Musik ist schon verklungen. Sind wir daher wieder auf die Sphäre der Zeugnisse zurückgeworfen? Sollen wir uns begnügen mit dem Vergleich der empirischen Daten, die eben vorliegen, und mit Hypothesen, die einen wie auch immer gearteten Bezug zur Musik herstellen?

Oder gibt es doch grundsätzliche musikalische Beobachtungen, die uns helfen können, die Frage nach der musikalischen Rhetorik im gregorianischen Repertoire redlich angehen zu können?

¹⁹¹ Siehe hierzu besonders die Einleitung von KOHLHAAS, Musik und Sprache.

Performance is expressive

Gegenstände „in“ der mittelalterlichen Musik

Verfolgen wir das Experiment ein wenig weiter. Es wurde versucht, den Fokus auf eine reale Aufführungssituation der gregorianischen Musik um 750 zu richten. An die Stelle der Sphäre der Zeugnisse mit ihren empirischen Daten und den textkritischen Verfahren richten wir unser Augenmerk auf die Welt der Musik. Oben wurde beschrieben, dass die Welt der Musik nicht ohne den Strom an Signalen bestehen kann, der ihr zugrunde liegt. Das besondere an der gregorianischen Musik ist, sich in diesem Strom zu befinden, seitdem wir denken können.¹⁹² Seitdem wir¹⁹³ wissen, dass wir Musik hören, hören wir Choral. Oben wurden die beiden Koordinaten von Musik erläutert. Diese Koordinaten bestehen aus den akustischen Signalen einerseits und der mentalen Imagination des Hörers andererseits. Für das musikalische Erleben müssen beide gleichzeitig aufeinander treffen. Dann schälen sich im Geist des Hörers aus den Signalen diverse Phänomene heraus. Musik hören heißt die Dinge „in“ den akustischen Signalen hören. Die Existenz dieser Phänomene richtet sich nach der Metaphernfähigkeit des Hörers. Der Hörer erlebt „Dinge“ „in“ der Musik. Diese Dinge existieren „an sich“ natürlich nicht. Sie existieren nur insoweit, als sie der Hörer in der Musik zu hören vermag. Die Dinge in der Musik reagieren mit dem Hörer. Die laute *hohe Passage* wird zum Aufschrei. Die *aufsteigende Linie* steigt nach oben auf wie Weihrauch. Wenn Musik als Musik gehört wird, spricht sie notwendig mit dem Hörer.¹⁹⁴ Der Hörer muss metaphorisch auf sie reagieren.

An dieser Stelle ist auch der eigentliche Ort des Musikers situiert. Er präsentiert eine Version dessen, was die Musik sagen kann. Je genauer er „vordenkt“, desto besser kann die Imagination des Hörers „nachdenken“. Je besser der Musiker Figuren in der Musik vorbildet, desto leichter wird sie der Hörer erfassen. Freilich ist dieser Zusammenhang zwischen dem

¹⁹² Ergo: seitdem es Zeugnisse gibt, die uns an die als Musik erlebten akustischen Signale erinnern.

¹⁹³ Die Frage nach dem Kollektiv dieser Lesetradition stellt sich später genauer und wird dort untersucht werden.

¹⁹⁴ Hier scheint bis auf heute der *shift* zwischen einer naiven Weltsicht und der säkularisierten Weltsicht nicht vollzogen. In der Musik wandelt sich das an sich „tote“ akustischen Material in eine „lebendige“, von Dingen und Charakteren besiedelte Welt. Siehe hierzu TAYLOR, Age, besonders die Einführung sowie seine Kommentare zu Max Webers Konzept des disenchantment, 26 ff.

vordenkenden Geist des Musikers und dem erfassenden Geist des Hörers keineswegs zwingend. Hier gilt eben dies, was oben schon im Hinblick auf den Komponisten festgestellt wurde. Die Dinge, die der Komponist oder der Musiker in die Musik legen will, werden nicht automatisch auch gesagt, nur weil die akustischen Signale entstehen.

Es ist aber auf der anderen Seite schlicht unmöglich, dass die Musik *gar nichts* sagt. *Wenn* und *was* wir als Musik hören, ist notwendig expressiv und rhetorisch. Dies gilt in ganz besonderem Maße für die Gregorianik, die im Wesentlichen liturgische Musik ist. Ihr genuiner Ort ist ein reales liturgisches Kommunikationsgeschehen. Diese Musik wurde nicht im Hinblick auf mediale Beschallung aufgeführt, sondern im konkreten Rahmen des liturgischen Geschehens. Inwieweit ihre notwendige Expressivität wiederum mit einem zu Grunde liegendem Text zu tun hat, soll später Anlass zur Beschäftigung geben.

Für jetzt genügt es festzustellen, dass, sobald Musik als Musik erfasst wird, kommuniziert wird. Die Gegenstände der Kommunikation sind *reale Phänomene*, die als solche in der Welt der Musik erlebt werden. Der Modus ihrer Kommunikation ist die Metapher. Dies gilt für alle mögliche Musik. Es kann sein, dass ein Musiker oder ein Komponist mit seiner Musik nichts sagen will. Es ist aber schlicht unmöglich, nicht zu kommunizieren. Die Präsenz von Musik als solche ist ein sprechendes, ein rhetorisches Phänomen.

Zum Problem des Gegenstands

Es wurde oben schon der genuine Ort der Gregorianik erwähnt. Es ist die Liturgie der Christen im Frankenreich, wie sie die Karolinger im ganzen europäischen Reich durch eine gediegene Schriftkultur einsetzten. Die historischen Umstände dieser epochalen Einführung sind in der Tat erstaunlich.¹⁹⁵ In dieser Arbeit geht es um die Möglichkeit von musikalischer Rhetorik im gregorianischen Repertoire. Soweit diese bestehen sollte, muss nach dem Modus gefragt werden, indem von ihr gesprochen werden kann. Auf die Gefahr des „mirror-reading“ wurde oben schon aufmerksam gemacht. Der Vorwurf, Instrumente der musikalischen Analyse späterer Zeiten unausgewiesen auf die Gregorianik anzuwenden, bildet eine Konstante im wissenschaftlichen Diskurs der Gregorianikforschung. Man kann dieser Gefahr schwer entgehen, da die Zeugen über die Kompositionsweisen der Gregorianik bekanntlich schweigen. Da die Komponisten unbekannt sind, liegen auch keine autobiographischen Zeugnisse über ihre Methoden vor. Jede Analyse der schriftlichen Zeugnisse des Repertoires, und sei sie noch so vorsichtig und informiert, muss daher Methoden anwenden, die der Gregorianik an sich fremd sind. Unsere Analysemethoden sind Produkte späterer Hörgewohnheiten und Diskurse. Ihre Anwendung bringt automatisch die Hypothese mit sich, dass die Analysemethode auch wirklich auf ein Erkenntnisobjekt trifft. Je nach Methode kommen verschiedene Parameter eines Phänomens ins Blickfeld. Diese Parameter (zum Beispiel rhetorische Figuren, Sprachrhythmen, Perioden etc.) sind durch die Wahl der Analysemethode (Versanalyse, harmonische Analyse, Periodenanalyse etc.) definiert und werden durch ihre Anwendung zum Erkenntnisobjekt. Die Frage, ob dieses Erkenntnisobjekt nicht erst durch das Analysemodell entsteht und damit von vorne herein eine Projektion des Musikanalytikers darstellt, ist berechtigt. Je älter die Musik ist, desto größer wird diese Gefahr. Oft muss die Analyse ihr Erkenntnisobjekt erst definieren (sehr gut zu sehen bei dem Versuch, der Periodik in der Renaissancemusik Herr zu werden). Jede neuere Analyse birgt daher die Gefahr, ein Phänomen zu kreieren, das in Wirklichkeit zwischen der Gregorianik und dem Analysten zu stehen, statt sich dem wirklichen Repertoire zu nähern.

Doch es gibt ein viel fundamentaleres Hindernis zwischen Gregorianik und neuzeitlichem Verständnis. Oben wurde festgestellt, dass wir *Dinge* hören, wenn wir akustische Signale als Musik hören. Wir verhalten uns zu diesen Dingen in der Musik und haben Erlebnisse mit ihnen. Wir kommunizieren über sie mit Metaphern, in dem wir sie sprachlich so behandeln,

¹⁹⁵ Für eine nähere historische Diskussion siehe ANGENENDT, Frühmittelalter sowie ANGENENDT, *Libelli bene correcti*; für den Choral besonders HILEY, *Western plainchant*.

als ob sie Gegenstände der Welt um uns herum wären. Es mag einleuchten, dass der mittelalterliche Mensch ein völlig anderes Verständnis von der „Welt um sich“ und „den Dingen darin“ hatte. Das Hindernis im Zugang zur mittelalterlichen Musik im Allgemeinen und zur Gregorianik im Besonderen hängt damit zusammen, dass wir neuzeitliche Menschen uns fundamental anders zu *Dingen* verhalten als mittelalterliche Menschen. Der präontologische Umbruch in der Weltwahrnehmung ist durch die Säkularisationsforschung seit Max Weber¹⁹⁶ präsent und wird durch Charles Taylor¹⁹⁷ ganz massiv im aktuellen wissenschaftlichen Diskurs eingefordert. Sie muss uns im Folgenden ein wenig beschäftigen.

Es wirkt unnötig anzumerken, dass sich die Hörgewohnheiten in den letzten 1250 Jahren nicht gerade unwesentlich geändert haben. Wenn wir bei unserer Definition der Musik bleiben, ändern sich die gleichen Stücke unter unseren eigenen Ohren auf fundamentale Weise. Das gleiche Stück wurde von Menschen des vorletzten Jahrhunderts anders gehört als heute. In gewisser Weise war es sogar – als Musik- ein anderes Stück. Ein Dominantseptakkord wurde 1780 anders gehört als 1948, egal *wer* ihn hörte. Das Phänomen wird besonders deutlich, wenn man die vielen historischen Zeugnisse beachtet, die Aussagen über die Wahrnehmung von Kirchentönen beinhalten. Die Zeugen der letzten 1000 Jahre schreiben nicht selten entgegen gesetzte Gefühle und Aussageabsichten den identischen Modi zu.

Aber das Hindernis, das hier zur Sprache kommen soll, liegt tiefer. Musikalisches Erlebnis ist wesentlich verbunden mit den Phänomenen, die als Dinge im Geist des Hörers erstehen und mit denen Erlebnisse möglich werden. Diese Dinge *in* der Musik hatten für die Komponisten, Musiker und Hörer der Gregorianik eine völlig andere Bedeutung als für uns heute, weil Dinge im Allgemeinen eine andere Bedeutung hatten. Dies gilt einerseits für die Dinge *in* der Musik. Andererseits gilt das auch für die liturgische Musik *an sich*. Liturgie und liturgische

¹⁹⁶ Zum Beispiel in seiner klassischen Studie WEBER, Ethik und der Geist

¹⁹⁷ In seiner umfassenden Studie *The Secular Age* legt Charles Taylor eine höchst bemerkenswerte Analyse der Säkularisierungsprozesse vom Mittelalter bis in unsere Zeit hinein vor. In methodologischer Hinsicht enthält sie eine interessen geleitete Spannung historischer und analytischer Beobachtungen. Im Brennpunkt seines Interesses liegt die subjektive Weltwahrnehmung des Individuums. Er beschreibt den Weg von einer Wahrnehmung, deren Sinnspitzen notwendig als transzendent wahrgenommen wurden (vorreformatisch bzw. Mittelalter) hin zu einer Wahrnehmung, die diesen Transzendenzbezug grundsätzlich offen lässt (modern). Siehe hierzu TAYLOR, *Age*, zur Methodologie besonders Introduction, 1 ff

Musik hatte als Phänomen an sich eine fundamental andere Bedeutung als sie heute überhaupt in unser Gesichtsfeld treten kann.

Das *Mindset* des mittelalterlichen Menschen unterschied sich wesentlich von unserem. Dies gilt im Bezug auf die Wahrnehmung sämtlicher Lebensbereiche. Die Welt des mittelalterlichen Menschen kann mit den Bereichen Natur, Gesellschaft und die individuelle Lebenswelt umrissen werden. All diese drei Bereiche sind auf eine für uns nur schwer nachvollziehbare Weise auf den ursprünglichen Ort der Gregorianik bezogen: die Liturgie.

Die Natur und alle ihrer Äußerungen war im wesentlichen Ausdruck eines omnipräsenten Gottes. Er ist es, der es regnen lässt, in Stürmen und im Sonnenschein wirkt seine Kraft. Die Phänomene der Natur und die Kräfte, die darin wirken, sind Zeichen der Wirkmächtigkeit Gottes. Die Natur ist Symbol der Wirklichkeit Gottes. Erlebt der mittelalterliche Mensch Sonnenschein oder einen Sturm, so erlebt er dabei die Wärme oder den Zorn Gottes. Im mittelalterlichen Konzept von Gesellschaft hatte Gott eine fundierende Rolle. Er repräsentierte den Grund jeder Herrschaft und jeglicher Form sozialen Lebens. Auch alle sozialen Bindungen und gesellschaftlichen Funktionen waren fundiert und verwoben im *sacrum*. Die Menschen lebten in einer Welt, die Taylor im Anschluss an Max Weber als „enchanted“¹⁹⁸ beschreibt.

Die Dinge dieser Welt beeinflussten den Menschen auf ganz anderer Art und Weise, als sie uns heute beeinflussen. Heute gibt es gedankliche Bewegung, geistige Regungen und Kräfte nur *in uns*. Heute gibt es nur menschlichen *Geist*. Nur menschliche Individuen haben diese Geistesregungen, und so sind sie an uns, genauer gesagt: *in uns* gebunden.¹⁹⁹ Natürlich wird unser Geist bewegt. Die Dinge, die uns im Inneren beeinflussen, sind zum einen Beobachtungen. Wir beobachten die Welt um uns herum, die Dinge außer uns. So bewegt uns zum Beispiel die Beobachtung eines faszinierenden Experimentes. Die Dinge, die da geschehen, prägen und faszinieren unseren Geist derart, dass wir unsere Weltsicht ändern. So mag es dem Kind beispielsweise ergehen, wenn es beobachtet, wie die Mutter die Ostereier

¹⁹⁸ TAYLOR, Age, 25

¹⁹⁹ „The process of disenchantment is the disappearance of this [enchanted world], and the substitution of what we live today: a world in which the only locus or thoughts, feelings, spiritual élan is what we call minds; the only minds in the cosmos are those of humans; and minds are bounded, so that these thoughts, feelings, etc., are situated „within” them.” TAYLOR, Age, 29 f.

versteckt und eben nicht (wie bisher angenommen) der Osterhase. Nach einem klärenden Gespräch mit der Mutter wird der Osterhase aus der Realität des Kindes verschwinden und die Mutter ein Dankeswort für die Eier erhalten. Bei diesem Beispiel verschwindet eine Realität durch empirische Entzauberung: die Beobachtung der Mutter, wie sie die Ostereier versteckt.

Dieses Phänomen kennen wir auch von der anderen Seite. Steine sind nicht lebendig. Sie bewegen sich nicht und bewegen auch keine anderen Dinge. Alle kennen die Faszination, die ein Magnet ausübt. Hier weitet sich unsere Wahrnehmung von der Realität des Steines. Er strömt eine Kraft aus und bewegt gewisse andere Steine. Es wäre möglich, den Stein deshalb als Lebewesen mit einem gewissen Grad an geistigem Leben einzustufen. Wenn er einen anderen Stein nicht mag, stößt er ihn ab, die Steine, die ihm sympathisch sind, zieht er an. Diese Einstufung verhindert unser Wissen von den magnetischen Kräften und ihrer Genese. Der Stein ist ein Stein, der besonderen Gesetzen unterworfen ist. Er bleibt Stein. Dinge werden nicht plötzlich zu Lebewesen und haben nicht plötzlich Gefühle und ein Eigenleben. Unser Wissen von den Naturgesetzen gibt den Dingen um uns ihre Bedeutung. Die Bedeutung der Dinge entgrenzt sich nicht einfach so. Die Dinge der Welt umgeben uns, und wir geben ihnen, aus einer gewissen Distanz, ihre Bedeutung durch Beobachtung. Diese Beobachtungen eröffnen Realitäten oder grenzen sie ein. Die Schlüsse, die wir aus unseren Beobachtungen ziehen, sind die Fenster, durch die die Wirklichkeit auf uns wirkt.

Es gibt noch eine andere Weise wie wir durch die „Dinge da draußen“ bewegt werden. Die Umwelt bewegt uns durch unsere Gefühle. Durch die Dinge, die um uns passieren, wird unsere Psyche erregt, bestärkt, motiviert, etc.

„Since we are ourselves as bodies continuous with these external things, and in constant exchange with them, and since our mental condition is responsive causally to our bodily condition in a host of ways, our strength, moods, motivations, etc. can be affected, and are continually being affected, by what happens outside.“²⁰⁰

In jedem Fall erhalten die Dinge ihren Sinn von *uns*. Der Osterhase erhält seine Bedeutung und seinen Sinn, je nach der Beobachtung, die wir mit ihm bzw. der Mutter gemacht haben. Nachdem er durch unsere Beobachtung entzaubert wurde, hört er auf in Wirklichkeit zu existieren und wird in die pädagogischen Illusionen unserer Kindheit eingereiht. Der Magnet bleibt ein unbelebtes Ding durch unser Wissen um die Naturkräfte. Der Mensch, der uns an

²⁰⁰ TAYLOR, Age, 33

jenem Abend faszinierte, erhebt sich aus der gleichgültigen Masse und wird zum umworbenen Subjekt unserer Liebe. Die Bedeutung der Dinge hängt ab von dem, was *in uns vorgeht* (beobachten, wissen, lieben...).

Ganz anders in der Welt des mittelalterlichen Menschen. Geistige Regungen sind in seiner Weltsicht nicht im Subjekt domestiziert. Bedeutung und Sinn der Dinge *sind schon im Objekt* bzw. im Subjekt. Sie haben ihre eigene Seinsrichtung. Die Dinge sind Symbole metaphysischer Kräfte. Sie sind aufgrund ihrer bloßen Existenz beseelt und haben ein Eigenleben, unabhängig von dem Sinn, den der Mensch ihnen geben mag. Objekte sind beseelte Agenten. Diese Agenten können durchaus auch physisch wirken. Die Welt des mittelalterlichen Menschen ist bewohnt von einem Heer solcher Agenten, gutartigen und böartigen:

„In the enchanted world, meanings are not in the mind in this sense, certainly not in the human mind. If we look at the lives of ordinary people – and even to a large degree of élites – 500 years ago, we can see in a myriad ways how this was so. First, they lived in a world of spirits both good and bad. The bad ones include Satan, of course, but beside him, the world was full of a host of demons, threatening from all sides: demons and spirits of the forest, and wilderness, but also those which can threaten us in our everyday lives.“²⁰¹

Das neuzeitliche Ich ist grundsätzlich fähig, sich von allen Dingen außer sich zu distanzieren. Aus dieser Distanz kann er die Dinge, die ihn umgeben und alles, was auf ihn einwirkt, ordnen. Er hat grundsätzlich eine Machtposition über die Gegenstände um ihn herum. Er überblickt seine Umwelt und die Geschehnisse in dieser Umwelt als autonomes Ich.

Nicht so der mittelalterliche Mensch. Sein Ich ist „porös“ und ständig Anfechtungen von animierten Agenten ausgesetzt. Es gibt kein autonomes, von der Umwelt distanziertes Ich, das der Dinge „Herr“ ist. Vielmehr können die animierten Objekte, Geister und Dämonen ständig spirituelle und physische Macht auf den Menschen ausüben. Für den mittelalterlichen Menschen sind eine ganze Reihe anderer Erlebnisse mit einer ganz anders gearteten Umwelt möglich, als wir uns vorstellen können:

„The boundary between agents and forces is fuzzy in the enchanted world; and the boundary between mind and world is porous, as we see in the way that charged objects can influence us. [...] The porousness of the boundary emerges here in the various kinds of „possession“, all the

²⁰¹ TAYLOR, Age, 32

way from a full taking over of the person, as with a medium, to various kinds of domination by, or partial fusion with, a spirit or God. Here again, the boundary between self and other is fuzzy, porous. And this has to be seen as a fact of experience, not a matter of „theory“, or „belief“.²⁰²

Taylor beschreibt dieses „poröse“ Ich als „vulnerable“. Es ist in einem existentiell anderen Grad Geistern und magisch aufgeladenen Dingen ausgesetzt, als wir uns das vorzustellen vermögen. Im Laufe der Säkularisationsprozesse hat sich unser autonomes Ich herauskristallisiert. Mit diesem Ich treten diese Erfahrungen des mittelalterlichen Menschen gar nicht mehr ins Blickfeld.

Wir beschreiben hier die Wahrnehmungswelt der Menschen, von denen und für die (und von denen) die Gregorianik ursprünglich gesungen wurde. Wenn gesagt wird, diese Menschen haben ein „poröses Ich“, das Anfechtungen von Magie, Dämonen und Besessenheiten auf eine ganz andere Weise ausgesetzt war als wir, so geschieht dies nicht, um diese Menschen so als manische Personen eines dunklen Zeitalters hinstellen. In der Tat gilt der fundamentale Umbruch im Umgang mit psychischen Auffälligkeiten und dem Tod als Markstein auf dem Weg zum neuzeitlichen „autonomen Ich“ und seinen Gesellschaften.²⁰³ Die Wahrnehmung dieser Menschen war auf eine für uns nicht vorstellbare Weise erweitert und (in unseren Augen) diffus. Sie ermöglichte Erlebnisse mit der sie umgebenden Umwelt, die für uns schlicht nicht vorstellbar sind. Sie lebten in einer Welt, in der grundsätzlich alle Objekte, Personen und Situationen zu belebten Agenten werden konnten. Die spirituelle und eventuell negative Macht dieser Agenten konnte sich konkret und physisch auf das Leben der Menschen auswirken. Der Mensch bedurfte eines konkreten Schutzes vor diesen bösen Mächten.

Dieser Schutz erlebt das poröse mittelalterliche Ich wiederum in Form von Dingen, Agenten und Situationen. Es handelt sich dabei um Sakramentalien, Heilige (bzw. Engel) und um die Liturgie. Ebenso, wie sich die Macht der bösen Agenten physisch und konkret auf die Menschen auswirken konnte, so war auch die heilbringende und schützende Kraft des *sacrum* eine erlebte Realität des mittelalterlichen Menschen. Die Liturgie stellte im Kontext des

²⁰² TAYLOR, Age, 39

²⁰³ Schon Ariès weist in seiner klassischen Studie die zunehmende Privatisierung der Trauer und des Umganges mit dem Sterben in der Neuzeit nach. Siehe ARIÈS, Geschichte des Todes

Erlebens dieses *sacrum*s einen besonderen Ort dar. Hier wird Gottes schützende Macht und heilende Kraft erlebt. Die Bedingung für dieses Erlebnis hängt vor allem mit einem Verständnis von Zeit zusammen, das sich fundamental von unserem unterscheidet.

Zum Problem der Zeitwahrnehmung

In einem differenzierten Transmissionsprozess, gleichermaßen geprägt von Abgrenzung und Kontinuität entsteht in Auseinandersetzung mit dem platonischen Konzept von Zeit eine für das ganze christliche Mittelalter prägende Zeitkonzeption. Bei Platon wird der Weg zur göttlichen Sphäre als ein Weg aus der Zeit beschrieben. Die göttliche Welt der Ideen liegt „über“ der diesseitigen Welt. Die Ewigkeit ist jenseits der Weltzeit. Der Aufstieg zu Gott ist bedingt durch den Ausstieg aus der Weltzeit:

„As long as it is conceived after the fashion of Plato, and after him Plotinus, our way to God lies in our rising out of time. And also God, as impassible, beyond time, can't really be a player in history. The Christian conception has to be different from this.“²⁰⁴

Im Christentum wird Gott zur geschichtlich fassbaren Gestalt. Mit dem Inkarnationsgeschehen wird das Konzept eines Gottes, der total jenseits der Zeit in einer abgehobenen Ewigkeit residiert, obsolet. Augustinus formuliert im elften Kapitel seiner *Confessiones* schließlich ein Konzept von Zeit, wie sie für das Christentum klassisch geworden ist. Für ihn ist die Ewigkeit nicht jenseits der Zeit, sondern die Ewigkeit ist *alle gesammelte Zeit*. In der Ewigkeit laufen Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart im Brennpunkt eines Augenblicks zusammen. Alle drei Momente sind verbunden. Die Ewigkeit verliert so ihren Charakter als „Zeit jenseits der Zeit“. Die Jetztzeit ragt sozusagen in die Ewigkeit hinein. Alle Zeiten sind gesammelt und verbunden. Dies hat fundamentale Konsequenzen für den Verlauf der Weltzeit. Unser Zeitverlauf und *alles*, was in ihm vorgeht, weist eine echte Kontinuität auf. Die Zeit hat eine konstitutive „Dicke“.

Plato (und in gewissem Sinn auch Aristoteles) kennen nur eine objektive Weltzeit. Der Zeitstrahl läuft unbeeindruckt von den Dingen, die in ihr passieren mögen dahin. Die Geschehnisse sind auf ihm aufgereiht wie die Perlen auf einer Kette.

Das Zeitdenken des Augustinus könnte als räumlich beschrieben werden. Dieser komplexe Raum hat natürlich, wie das antike Zeitdenken, ein Vorne und ein Hinten. Die Geschehnisse der Welt durchwandern den Zeitraum. Sie sind dabei aber nicht aufgereiht auf dem Zeitstrahl, sondern haben eine substantielle Kontinuität, von Anbeginn der Zeit bis zu ihrem Ende. Der Zeitraum des Augustinus kennt dabei nicht nur vorne und hinten. Es kennt auch eine Spitze. Diese Spitze des Augustinischen Zeitraumes bildet die Ewigkeit Gottes. Er ist das *nunc stans*, in der alle Vergangenheit und alle Zukunft zusammenlaufen.

²⁰⁴ TAYLOR, Age, 56

Dies hat gravierende Auswirkung auf das Verständnis vom „Jetzt“, von der Ewigkeit und von dem Zusammenhang von Jetzt und Ewigkeit. Beide sollen hier kurz kontrastiert werden.²⁰⁵

Das „Jetzt“ bei Platon und Aristoteles ist ein Punkt auf dem Zeitstrahl. Es ist gleichzeitig Punkt und Grenze. Der Augenblick ist ein herausgeschnittenes Stück Zeit, das als solches keinen Bezug zu Vergangenheit oder Zukunft kennt. Mit der Zeit können verschiedene Momente im Zeitstrahl verortet und damit aus ihrer Umgebung gelöst, sozusagen herausgeschnitten werden. Dies passiert auch, indem ich einen Zeitpunkt als „Jetzt“ deklariere.

Für Augustinus ist dieses „Jetzt“ nicht in erster Linie Grenze. Es ist vielmehr die Sammlung von Vergangenheit in die Gegenwart. Diese Versammlung ermöglicht im Jetzt eine Zukunft. Natürlich ist die Vergangenheit „objektiv“ vergangen, aber sie existiert weiter, indem sie den Moment konstituiert, in dem ich mich zur Zukunft aufmache. Auch die Zukunft ist „objektiv“ noch nicht da, aber sie ist, als mein Projekt, sehr wohl anwesend. Alle drei Momente hängen konstitutiv zusammen.

„This creates a kind of simultaneity between the components of an action; my action knits together my situation as it merges for my past with the future I project as a response to it. They make sense of each other. They cannot be dissociated, and in this way there is a certain minimum consistency in the now of action, a minimal thickness, below which time cannot be further dissected without disaggregating the coherence of action. This is the kind of coherence we find in a melody or a poem, favourite examples of Augustine. There is a kind of simultaneity of the first note with the last, because all have to sound in the presence of the others in order for the melody to be heard. In this micro-environment, time is crucial because it gives us the order of notes which is constitutive of the melody. But it is not here playing the role of time the destroyer, which has carried my youth off to an inaccessible distance, and closed the door on bygone ages.“²⁰⁶

Die Kontinuität mit Platon besteht darin, dass auch bei Augustinus die Ewigkeit der eigentliche Ort Gottes ist. Dieser Ort Gottes ist aber nicht jenseitig: alle Zeiten, Geschehnisse und Augenblicke sind in Gottes Ewigkeit präsent. Sein „Jetzt“ hält und enthält alle Zeiten und

²⁰⁵ Diese Kontrastierung dient der Verdeutlichung. Natürlich rezipiert das Mittelalter auch den hier als „antik“ benannten „Zeitstrahl“. Die beiden Zeitverständnisse sollen nicht als Dichotomie, sondern können vielmehr als Kontinuum verstanden werden.

²⁰⁶ TAYLOR, Age, 56 ff.

Geschehnisse. Sich Gott zu nähern heißt nun nicht mehr aus der Zeit in eine jenseitige Ewigkeit zu springen. Dies ist sehr wohl diesseitig möglich. Indem sich der Mensch Gott nähert, nähert er sich vielmehr *allen Zeiten*, den bereits vergangenen und den zukünftigen. Sich Gott zu nähern heißt vor allem, sich der Vergangenheit zu nähern, in der *er selbst* als Mensch präsent war. Mit dem Inkarnationsgeschehen wurde Gott in den Augen der christlichen Narrative selbst zu einem Agenten der Weltzeit.

Indem sich der Mensch dem Gipfel des Zeitraumes widmet, nähert er sich genau dieser Zeit. Er nähert sich *wirklich* Gottes Leben. Wenn die Ewigkeit Gottes als Sammelpunkt aller Zeiten und Geschehnisse verstanden wird, so nähere ich mich, indem ich mich ihm nähere, auch allen Zeiten. Ich nähere mich aber vor allem auch der Zeit, in der Gott in der Person Jesu Christi auf Erden anwesend ist.

Die Weltzeit ist für die Christen des ersten Jahrtausends kein homogener Zeitstrahl. Die verschiedenen Zeiträume stehen immer in Relation zu einer höheren Zeit. Die Zeit ist komplex. Geschehnisse sind nicht nur definiert aufgrund ihrer Stellung auf dem Zeitstrahl (vorne – hinten). Sie sind definiert aufgrund ihrer Nähe zu höheren Zeiten (oben – unten). Je höher das Geschehen, desto näher ist es bei Gott. Je höher der Zeitraum, in dem das Geschehen stattfindet, desto mehr nimmt der Mensch Teil an der Wirklichkeit Gottes. Der Zeitraum, von dem Augustinus spricht, ist nicht leer, er ist strukturiert durch eine Hierarchie von heiligen Zeiten und Geschehnissen.

Die vertikal verlaufende Hierarchie der Weltzeit konstituiert die Hierarchie von Geschehnissen, Orten, Personen und Lebensentwürfen in der mittelalterlichen Welt. Konstitutiver Nukleus ist dabei das Geschehnis der Inkarnation, Passion und Auferstehung Jesu. Dieses göttliche Handeln durch den Menschen Jesus Christus bildet den Gipfel der Zeit. Am Kreuz umfängt Gott alle Zeiten und Geschehnisse. Genau dieses Geschehnis wiederholt sich in der Liturgie anamnetisch. Die Liturgie der Messe ist daher die erhöhte Zeit *eo ipso*. Indem der mittelalterliche Mensch an ihr teilnimmt, nähert er sich dem tatsächlichen Leben und Wirken Gottes. Er betritt hier sozusagen den Zeitraum, in dem Gott selbst anwesend ist und persönlich wirkt. Alle Orte, Lebensentwürfe und Geschehnisse im Leben des mittelalterlichen Menschen definieren sich aufgrund ihrer Nähe zu genau diesem Geschehen.

Die Liturgie vollzieht im Laufe des Jahreskreises das Leben Jesu nach. In den erhöhten Zeiten der Feste nähert sich der Mensch wirklich der jeweiligen Realität von Gottes Handeln in der Geschichte. Mit der Liturgie, die das Weihnachtsfest feiert, nähert sich der mittelalterliche

Mensch beispielsweise dem wirklichen Inkarnationsgeschehen. Er ist durch sein Betreten des erhöhten Raumes und seine Teilnahme an der erhöhten Zeit Zeuge dieses Geschehnisses. Er ist wirklich „dabei“ in Bethlehem.

Im Folgenden sei dieser Gedankengang kurz verdeutlicht. Im für das Mittelalter prägenden Zeitverständnis von Augustinus ist Ostern 2011 dem Durchzug der Israeliten durch das Schilfmeer und der Auferstehung Jesu *zeitlich näher* als der Neujahrstag im Jahre 50. In Jesus Christus findet das alttestamentliche Handeln Gottes seinen Höhepunkt und seine Erfüllung. So wie Gott das Volk aus Feindeshand befreit hat und sicher durch das Meer ins gelobte Land führte, führt Jesus Christus am Kreuz alle Menschen aus dem Todesschicksal zum Leben mit Gott. In dieser Lesart sind die alttestamentlichen Taten in Jesus Christus sozusagen „aufgehoben“. Dieser Jesus Christus ist der handelnde Protagonist der Osterliturgie. Durch Riten nimmt der Teilnehmer Anteil am tatsächlichen Ostergeschehen Jesu Christi. Natürlich ist die Distanz zwischen dem Jahr 50 und dem Jahr 2011 auf dem Zeitstrahl beträchtlich. Für das mittelalterliche Denken ist diese Distanz jedoch nicht entscheidend. Entscheidend ist die wirkende Nähe Gottes, die in der Liturgie als „Jetzt“ erlebt wird. Gott ist unter diesem Aspekt gleichzeitig handelnde Person der Weltzeit und der ewige Ort aller Zeiten.

Höhepunkt jeder Messe ist die Eucharistiefeier, der anamnetische Nachvollzug von Lebenshingabe und Auferstehung Jesu. Hier nimmt der mittelalterliche Mensch konkret teil an der Passion und der Auferstehung Jesu Christi. Dies ist die für ihn wesentliche Koordinate einer Erfahrung konkreten Heiles. Von hier aus erfährt sein „poröses“ Ich Schutz und Heil für sämtliche Lebensbereiche. Aus der Begegnung mit dem *sacrum* kommt die Kraft für das Leben in seiner von ambivalenten Agenten besiedelten Umwelt. Die Spitze der zeitlichen Hierarchie bildet der heilige und heilende Gott selbst. Indem der Mensch sich der höheren Zeit nähert, nährt er sich dem Handeln Gottes.

Die gregorianische Musik beinhaltet die Narrative von diesem Gott. Oft bildet sie die typologische Brücke zu den präfigurativen Erzählungen des alten Testaments. Sie ist die Musik, die erzählt, was in der Liturgie *gerade passiert*.

Diese überblickenden Bemerkungen verdeutlichen, dass die Thematik vom Zusammenhang von Text und Musik im gregorianischen Repertoire wesentlich komplexere hermeneutische Zusammenhänge inkludiert als bisher vielleicht angenommen. Die Liturgie wird vom mittelalterlichen Menschen als erhöhte Zeit erlebt, in der Gott selbst als Handelnder auftritt. Dieses Heilshandeln Gottes ist wesentlich für das „poröse Ich“ dieses Menschen. Die

Gregorianik beinhaltet die Narrative von diesem Gott, sie erzählt und kommentiert das Handeln Gottes, das der mittelalterliche Gläubige tatsächlich gerade erlebt. Sie ist konstitutiver Teil dessen, was die erhöhte Zeit inhaltlich gerade ausmacht. Die Vorsicht Aurelians in Bezug auf die *integritas sensus* ist von hierher sehr gut nachzuvollziehen.

Es wurde eingangs festgestellt, dass der Hörer Dinge in der Musik hört, wenn er Musik als Musik hört. Die Kategorie „Ding“ ist in der mittelalterlichen Welt grundsätzlich anders definiert als in der Neuzeit. Die Weltsicht des mittelalterlichen Menschen differiert wesentlich von der unseren und ist durch die diversen Säkularisierungsprozesse wohl auch nicht mehr so ohne weiteres nachvollziehbar. Dies ist nicht zuletzt deswegen der Fall, weil uns die Dinge gar nicht vor Augen treten können, die für den mittelalterlichen Menschen Phänomene der Alltagswelt darstellten.

Im ersten Abschnitt der Arbeit wurden Stellungnahmen zeitgenössischer Autoren zum Thema „Text und Musik“ untersucht. Hier wurde bereits das Problem des Affektes in der Gregorianik gestreift. Es wurde hier bereits festgestellt, dass *affectus* in der Gregorianik nicht in erster Linie Affekt im Sinne subjektiver Gemütszustände oder Emotionen verstanden werden kann. Dies gilt sowohl in Bezug auf eventuelle Intentionen von Komponisten als auch von Schreibern. Die Gregorianik entstand vor der „Wende“ zum neuzeitlichen Subjekt. Das mittelalterliche Verständnis vom *affectus* muss daher vom neuzeitlichen populären *Affekt* abgegrenzt werden. Wenn beispielsweise in der *Musica enchiriadis* von den *subtis, clamosis, incitatis et ad ceteras qualitates affectum* gesprochen wird, geht es hier nicht um individuelle innere bzw. nach außen dringende Gefühlszustände, sondern um Handlungen oder Ereignisse aus dem Leben Gottes. Die Glossen der Handschriften zum *Micrologus* bezeugen überdies diese geläufige mittelalterliche Lesart. Hier ist *effectus* mit *factus* und *id est operationes* kommentiert. Dies sind äußerliche Handlungen und Tätigkeiten, nicht innere emotionale Gefühlsregungen. Beispielsweise werden *rebus tristibus* mit der *tristitia vel sepulto domino* kommentiert. Die Liturgie ist der Ort des konkreten geschichtlichen Handelns Gottes. Die ganz unmittelbare Beziehung zu theologischen und biblischen Ereignissen steht deshalb im Vordergrund, weil der Hörer diese gerade in der Liturgie *erlebt*.²⁰⁷ Die Gregorianik kann

²⁰⁷ Siehe hierzu auch oben, S. 33 ff. Diese Beobachtungen stehen freilich im offenen Widerspruch zu manchen älteren Deutungen, die *affectus* *schlicht* als subjektiven Gefühlszustand interpretieren. Dies geschieht etwa in Alberts Sleumers Wörterbuch von 1926. Hier wird das Wort mit Zustand, Gemütsstimmung, Neigung, Zuneigung, Wirkung,

somit als der klingende Bezug zwischen dem aktuellen Handeln Gottes in der Liturgie und der theologischen Narrative gedeutet werden.

In unserem populären neuzeitlichen Verständnis bedeutet musikalische Rhetorik die Kommentierung oder Interpretation eines Textgehaltes durch musikalische Bewegung. Die musikalische Bewegung imitiert hier einen inhaltlichen Gehalt. Der Modus des Verstehens ist die Metapher. Die Föten klingen *wie* die Vögel: es ist offenbar Frühling, wir befinden uns wie auf einer Blumenwiese. Der Komponist ist der musikalische Kommentator des Inhaltes. Die musikalische Interpretation entsteht durch die Auseinandersetzung mit dem Thema des Textes im Innenleben des Komponisten. In ihm entsteht der Affekt, den er schließlich in der Musik ausdrückt und der vom Musiker freigesetzt wird.²⁰⁸

Dieses Verständnis von Rhetorik bietet sich für die Gregorianik nicht an. Der Zusammenhang zwischen Text und Musik ist nicht primär auf emotionale Regungen oder Dinge *im* Komponisten im neuzeitlichen Sinn rückführbar. Die *rerum*, auf die sich die musikalischen Bewegungen im ersten Jahrtausend beziehen, sind Gegenstände *außerhalb des Komponisten*. Die von der Musik imitierten Gegenstände sind die als Realität erlebten Handlungen Gottes. Diese Handlungen spiegeln sich einerseits in den der Musik zugrundeliegenden christlichen Narrativen wieder, andererseits werden die Inhalte der Narrativen in der *de facto* stattfindenden Liturgie als Realität erlebt. Die Dinge, die das „poröse Ich“ in der Liturgie erlebt, sind der konkrete Schutz durch Gottes heilvolles Handeln, den er vor den grundsätzlich unbegrenzt auftretenden negativen Agenten in seiner Umwelt als nötig wähnt. Beides, der Stoff der Texte und die daran orientierten und faktisch stattfindenden Heilshandlungen

Empfindung etc. übersetzt. Diese Deutung findet sich durchaus noch in rezenten Publikationen Beachtung. Siehe beispielsweise PRAßL, Vivam, 192.

Für die Interpretation einer musikalischen Gestalt als Ausdruck eines subjektiven Gemütszustandes gibt es zwar ebenfalls ein Beispiel. Gerade die Ausführlichkeit, mit der Amalar von Metz das aufgrund seines emotionalen Affektes (jetzt durchaus im neuzeitlichen Sinn) hervorstechende Offertorium *Vir erat* kommentiert, zeigt, dass solche Fälle in der zeitgenössischen Interpretation die absoluten Ausnahmen darstellen. Siehe HANSSENS, Amalar: De offerenda Vir erat in terra, 373

²⁰⁸ An dieser Stelle noch einmal der Verweis auf die Diskussion der Transmissionsprozesse von Affekt, Innerlichkeit, Frömmigkeit und Gesang im Mittelalter bei FUHRMANN, Herz und Stimme.

Gottes, stehen jedem Zuhörer bzw. Sänger im liturgischen Vollzug vor Augen. Beide bilden die Vorlage für eine musikalisch-imitatorische Rhetorik.

Von hier aus wird auch deutlich, warum die Theoretiker zum Thema „Kompositionsmittel“ oder „rhetorische Figuren“ schweigen. Es gibt keine zeitgenössischen Listen oder Systeme, die die Bedeutung der jeweiligen musikalischen Bewegung, Tonart, Zusatzzeichen, etc anzeigen. Dies ist umso mehr erstaunlich, als die Autoren die Analogie von Musik und Sprache oft thematisieren. Der „Zug zur Systematik“ bildet zudem eine Charaktereigenschaft der aufkeimenden karolingischen Schriftkultur. *Dass* die Musik imitiert, wird aus den Zeugen sehr wohl deutlich. *Wie* die Musik die Gegenstände imitiert, wird jedoch nicht klar.

Die Gregorianik imitiert Gegenstände, die gerade als Handeln Gottes in der Liturgie stattfinden und erlebt werden. Diese Imitationen werden vom Hörer als Dinge *in* der Musik erlebt. Sie reihen sich als solche ein in das wirkende Handeln Gottes in der Liturgie. Der mittelalterliche Mensch erlebt seine Umwelt als bewohnt von belebten, teilweise böartigen Agenten, die physische Gewalt auf ihn ausüben können. In der Liturgie betritt er den Raum, an dem er die Gegenstände des Heilshandelns Gottes erlebt. Gott handelt durch die Dinge und Handlungen in der Liturgie. Die Bedingungen dieses Erlebens sind das oben beschriebene Verständnis von Zeit und das Stattfinden von Handlungen. Auch Bewegungen in der Musik können solche Handlungen sein.

Wir versuchten, den Urtext mit einer erklingenden liturgischen Musik um das Jahr 900 ersetzen. Es ergeben sich vor dem Hintergrund unserer Beobachtungen interessante Konsequenzen, wonach sich die Frage nach der musikalischen Rhetorik der Gregorianik gar nicht mehr stellt. Die Musik ist in der Liturgie als solche notwendig expressiv und rhetorisch, in jeder Sekunde ihres Erklingens. Die Dinge, die in der klingenden Liturgie erlebt werden, werden vom „porösen Ich“ des mittelalterlichen Menschen als heilbringend absorbiert. Sie sind reale Heilserlebnisse in einer von Unheil bedrohten Lebenswelt. Die Gregorianik imitiert das Heilsgeschehen Gottes musikalisch und setzt es narrativ frei. Die Heilserlebnisse selbst fallen jedoch notwendig in die Kategorie des musikalischen Wissens (s.o.). Dieses *kann* als solches weder notiert noch konserviert noch textkritisch ermittelt werden, was nun wiederum das Schweigen der karolingischen Theoretiker zur musikalischen Rhetorik erklärt.

Historische Rückbindung

Im Folgenden soll die vorgestellte These in einem kurzen geschichtlichen Exkurs historisch verortet und nachvollzogen werden. Jüngere Beobachtungen über Verbreitung und die wechselnde Bedeutung des Psalmengesangs im ersten europäischen Jahrtausend können einen ergänzenden Beitrag zum Verständnis unserer These leisten. James McKinnon subsumiert in seinem 1994 erschienenen Buch²⁰⁹ die Ausbreitung des Psalmengesanges in Europa unter dem Schlagwort „Psalmodic Movement“. Diese „Psalmen-Bewegung“ ereignete sich mithilfe des Mönchtums und sorgte für die Verbreitung des liturgischen Psalmensingens von Ost nach West:

The Psalmodic Movement is „an unprecedented wave of enthusiasm for the singing of psalms that swept from east to west through the Christian population in the closing decades of the fourth century“²¹⁰

Ab dem Ende des vierten Jahrhunderts bildet die Rezitation der Psalmen den Nukleus für den Großteil liturgischer Musikästhetik. Sie wurden in der Liturgie zunächst solistisch rezitiert. Dies war nicht zuletzt deshalb notwendig, weil nicht alle Mönche lesen konnten. Längst nicht alle Mönche waren bei ihrem Eintritt bereits literat, die Klöster des vierten Jahrhunderts fungierten nicht zuletzt als Lernorte. Die Teilnehmer der liturgischen Feier hörten dem solistischen Vortrag zu und reagierten auf die Psalmen mit Prostration und stillem Gebet. Im Grunde kann man die Psalmenrezitation in diesem frühen Stadium als Spezialfall einer lauten Bibellesung ansehen. Nach dem Hören der „psallierten Lesung“ wurde das Gehörte bedacht. Dies geschah bei den Arbeiten außerhalb der Liturgie. In der Spiritualität des frühen Mönchtums waren auch diese Arbeiten Gottesdienst. Ziel des monastischen Lebens war die Gottverbundenheit des Mönches in der Liturgie wie im Alltag. In der Liturgie wurde das Wort Gottes gehört und sein Mysterium in erhöhter Zeit gefeiert. Dies setzt sich dann als Gebet im Alltag fort, insofern die Psalmen unter ständigem Murmeln meditiert und memoriert wurden.²¹¹ Es kommt zu einem wechselseitigen Transmissionsprozess: einerseits bildet der

²⁰⁹ MCKINNON, *Psalmodic Movement*

²¹⁰ MCKINNON, *Psalmodic Movement*, 506

²¹¹ „Because many monks learned to read as part of their monastic training, rather than coming to the monastery already literate, the liturgical performance and function of the psalms also began to change. In the fourth century, the liturgical psalms were recited by soloists, and the other monks responded with prostration and silent prayer; in effect the psalm was a special type of biblical reading. Outside the liturgy, monks studied and memorized the

außerliturgische Umgang mit den Psalmen die Brücke zu einer Gottesverbindung auch im Alltag, andererseits wird der Psalmentext durch diesen alltäglichen Umgang individuell geprägt und gedeutet. Dieser Deutungsprozess verstärkt sich noch durch das eventuelle Studium der Kirchenvätertheologie.²¹²

Peter Jeffery machte Mitte der neunziger Jahre auf eine paradigmatische Verschiebung im Verständnis des liturgischen Psalmensingens aufmerksam. Diese Verschiebung scheint im Rahmen unserer Überlegungen bemerkenswert. Sie ist zwischen dem vierten und sechsten Jahrhundert zu verorten und bringt eine neue Lesart der liturgischen Texte mit sich. Die neue Lesart hat fundamentale Auswirkungen für das Verständnis des liturgischen Singens und somit auch der Gregorianik. Der ausschlaggebende Punkt ist die kategorische Veränderung der Bedeutung von liturgischer Rezitation, die sich von einer Art Lesung zu einem selbstständigen Genre entwickelt:

„In the sixth century, however, at least in central Italy, a greater emphasis on monastic silence [...] meant that the murmuring stopped. Monks studied the psalms and other writings in order to inspire thoughtful reflection as a way to prayer, and as preparation for the liturgical office, which was now the major venue for oral recitation of the psalms. In any case psalmody itself changed from being a category of reading to a category of prayer. The prayers following each psalm withered away as no longer necessary, and the psalm itself was reinterpreted as a spiritual sacrifice, an offering the monk owed to God. The rendition of the psalms had been melodic and musical at least since the psalmodic movement, in the time of Augustine and Cassian. But by the time of Pope Gregory the Great, the psalms had become **chant**, a category quite separate from **the liturgical readings**.... It was the hegemony of a monastic approach to the psalms, and not some undocumented mania for „virtuosity“, that led to the medieval dominance of monastic and clerical choirs and the erosion of congregational singing.“²¹³

Am Beginn der liturgischen Frömmigkeit des Psalmodic Movement steht ein literater Solist, der seinen Mönchen die Psalmen quasi als Bibellesung vorsingt. Diese Psalmen werden dann, nach der Liturgie, während der manuellen Arbeit individuell meditiert und dadurch auch

psalms by repeatedly murmuring them during manual labour and other activities; the learning of the psalms promoted feelings of compunction, or sorrow for one's sins, and so compunction was an incentive to pray.“ JEFFERY, Roman Chant, 82

²¹² Siehe auch KLÖCKNER, Handbuch, 180

²¹³ JEFFERY, Roman Chant, 82. Hervorhebungen v. Verf.

lebensweltlich gedeutet. Der in der Liturgie als Wort Gottes empfangene Text entfaltet seine Wirkung als Gebet im Alltag des Mönches. Die liturgische Bibellesung wird im Alltag des Mönchs zum Gebet, und zielt auf die ständige Verbindung mit Gottes Heilshandeln. Mit den Psalmworten auf seinen Lippen, erlebt der Mönch seinen Gott auch im Alltag und kann diese Erlebnisse sprachlich fassen. Umgekehrt füllen die spirituellen Alltagserfahrungen des Mönchs auch die Psalmenworte. Durch das Studium geistlicher Schriften erhalten sie außerdem eine reflexive Prägung.

Ab der Hälfte des ersten Jahrtausends treten immer mehr bereits literate Mönche in die Klöster ein. Wenn nun die Mönche fähig sind, die Psalmen in der Liturgie gemeinsam zu rezitieren, ändert sich damit auch ihr Zugang zu der Ästhetik der Rezitation. Der Charakter des Psalmenmurmels als Gebet, Meditation und Verbindung zu Gottes Anwesenheit im Alltag geht auf das gemeinsame Psalmensingen über. Auch die Gotteserlebnisse des monastischen Alltags gehen nun in die Rezitation mit ein. Der Mönch rezitiert diesen Text im Spannungsfeld der biblischen Vorlage und der am eigenen Leib erfahrenen Erlebnisse mit Gott. Er ist vom Zuhörer zum *Performer* geworden. Er hörte den Psalm nicht nur als Lesung, sondern er erlebt ihn und setzt ihn vor dem Hintergrund seiner Erfahrung gemeinschaftlich als Musik frei. Der inhaltlich bereits gedeutete Text wird zum musikalischen Erlebnis. Es fallen hier zwei Kategorien zusammen, die für unsere oben vorgestellte These fundamental sind. Auf der einen Seite steht das Verständnis der Liturgie als erhöhte Zeit, in der Gott als handelnde Realität erlebt wird. Auf der anderen Seite steht der Mönch, der die Psalmen durch die Erlebnisse seines Alltags und vor dem Hintergrund seines Studiums murmelnd bedenkt und prägt. Beides fügt sich nun im liturgischen Singen deutlich zusammen.

Dies ist auch in formaler Hinsicht nachvollziehbar. Im Laufe der Zeit prägen die Gesänge zunehmend melismatische Strukturen aus. Sie werden immer komplizierter und auch schwieriger zu singen. Nicht zuletzt weist Richard Crocker in seiner im Jahr 2000 erschienenen *Introduction* auf dieses Phänomen hin:

„Cloistering of monastics was a necessity for the original purpose of meditation, which was to free the mind of the individual from the world and its temporal flow. But what about the expressive sentences and complicated antiphonal ways of singing them procedures that became fixed in stone in the massive structures of the architectural choir? Did not the musical complexity engage the mind in the flow of performance, in the warp of time? How was the mind to free itself, to gain the unconnected insight into reality? These elaborate procedures of

the monastic Office seem to lay themselves open to Pambo's ancient charge, that they are death to the spirit" ²¹⁴

Freilich resultiert diese Fehleinschätzung auf dem Hintergrund eines modernen Zeitverständnisses. Die Meditation des Mönches zielt nicht primär darauf ab, seinen Geist von der Welt und ihrer Zeit zu befreien. Da im mittelalterlichen Verständnis Weltzeit und Gotteszeit nicht als Dichotomie, sondern als Kontinuum verstanden werden, ergibt Meditation im Sinn einer „Zeitflucht“ keinen Sinn, vielmehr wird in der Meditation jene verdichtete Zeit gesucht, deren Bürge ein Gott ist, in dem alle Zeiten im Brennpunkt einer Gegenwart zusammenfallen. Vor dem Hintergrund des neuzeitlichen Zeitverständnisses aber muss Crocker die gregorianische Melismatik als mantrahafte Weltflucht deuten:

Perhaps contemplation of the sentences operates like a mantra after all: perhaps the mind, in responding to the manifold associations and cross-references of the sentences and [sic!] led through the profusion of the Psalter in unexpected directions to hidden places, can actually be borne up „on eagle wings“ to mystic heights. In any case, that seems to me very much like responding to the manifold relationships that form among the pitches in melismatic chant, where I find my mind being similarly lifted up in ways and to places that I am at a loss to describe. ²¹⁵

Crockers Wahrnehmung ist einerseits sicherlich korrekt: die Melodien tragen viele Querverweise und Anspielungen, die sich repertoireimmanent erschöpfen. ²¹⁶ Dass sich diese Querverweise im Kopf des Mönches sicherlich herstellten und sich auch auf bekannte Texte der Kirchenväter erstrecken, leuchtet ein. Die mystischen Höhen, auf die die Melismen verweisen, erschöpfen sich darin jedoch nicht, vielmehr meditiert der Mönch mit ihrer Hilfe das tatsächlich erlebte Heilshandeln Gottes.

²¹⁴ CROCKER, Introduction, 146 f. Hervorhebungen v. Verf.

²¹⁵ CROCKER, Introduction, 147 f. Hervorhebungen v. Verf.

²¹⁶ Siehe beispielsweise bei KOHLHAAS, Liste

Zur Beurteilung rhetorischer Phänomene im Repertoire

Symptome des Ästhetischen

Es wurde oben beschrieben, dass Musik nicht ohne den Strom an akustischen Signalen auskommen kann, der ihr zugrunde liegt. Dieser akustische Signalstrom ist wohl seit jeher in der Welt. Die frühen notierten Zeugnisse über die Gregorianik sind die ersten Hinweise dafür, dass und wie Menschen in akustischen Signalen Musik hörten. Die Gregorianik ist diejenige Musik, über die Menschen zum ersten Mal Zeugnisse mit Hilfe einer Notation angefertigt haben. Mit Hilfe der Notation wird die Stabilität der Aufführungen verbessert und werden zukünftige Erlebnisse mit dieser Musik gewährleistet. Die Sequenz der Aufführungen des gregorianischen Repertoires erweist sich als überaus beständig, da sie bis heute andauert. Die Sphäre der empirisch erfassbaren Zeugnisse, die die Welt der Musik umgibt, bildet also eine relativ stabile kollektive Gedächtnishülle. Das besondere an der gregorianischen Musik ist, dass sie als die fundierende Schicht dieses Gedächtnisses beschrieben werden kann. Weiter oben wurde bereits festgestellt: seitdem wir wissen, dass wir Musik hören, hören wir Choral.

Die fundamentalen Koordinaten von Musik bestehen aus den akustischen Signalen einerseits und der mentalen Imagination des Hörers andererseits. Für das musikalische Erleben müssen beide Momente in der Regel gleichzeitig stattfinden, denn genau dann können sich vor dem Hintergrund der Signale in der geistigen Vorstellung des Hörers diverse Phänomene herausbilden. Musik hören heißt die Dinge „in“ den akustischen Signalen hören. Die Existenz dieser Phänomene hängt von nach der Metaphernfähigkeit des Hörers ab. Der Hörer hört und erlebt „Dinge“ „in“ der Musik und reagiert auf diese mentalen Gegenstände. Sie existieren für den heutigen Hörer „an sich“ nicht. Sie existieren nur in soweit, als dass sie das Individuum in der Musik hören kann. Im letzten Kapitel wurde darauf hingewiesen, dass diese Trennung für die mittelalterliche Welt nicht so klar war. Die Kategorie „Ding“ umspannte ein sehr viel weiteres Bedeutungsfeld als für uns heute. Dieses Feld ist, wie bereits festgestellt, durch die Veränderungen in unserem existentiellen Deutungsrahmen für uns nicht mehr konkret nachvollziehbar. Es wurde gezeigt, dass die Liturgie für den mittelalterlichen Menschen ein Raum war, in dem durch zeichenhafte Bewegungen Gott als realer Protagonist erlebt wurde. Die zentrale These dieser Arbeit ist die Tatsache, dass die musikalischen rhetorischen Bewegungen des klassischen gregorianischen Repertoires in die Kategorie dieser zeichenhaften Bewegungen fallen.

Das gregorianische Repertoire ist die fundierende Membran der Gedächtnishülle der westlichen Musik. Seine Ursprünge sind diffus und entziehen sich dadurch empirischen

Zugriffen. Rhetorische Phänomene, die in der Musik gehört werden, finden als genuin musikalische Ereignisse innerhalb der „Welt der Musik“ statt und sind als mentale Erlebnisse empirisch ebenfalls nicht fassbar. Kausale bzw. komparatistische Beobachtungen, die mithilfe von Daten aus der Sphäre der Zeugnisse getroffen werden, können keine primär musikalischen Aussagen im Bezug auf die musikalische Sprache und ihre rhetorische Komponenten treffen. Die wissenschaftlichen Beweisverfahren der Textkritik liefern derartige Beobachtungen. Die Formalobjekte dieser Beweisverfahren sind die empirisch fassbaren Phänomene, die die Zeugen musikalischer Erlebnisse in der Sphäre der Zeugnisse zurücklassen. Ihre Ergebnisse können eine wertvoll bildende Wirkung auf das Hörerleben der Zeugen unserer Zeit ausüben, denn sie bereichern die individuelle Imagination und können musikalische Erlebnisse erweitern, vertiefen oder gar erst ermöglichen.

Ohne die Metaphernfähigkeit kommen die musikalischen Phänomene, die „in“ der Musik erlebt werden können, nicht zustande. Falls sie allerdings entstehen, so kann über die Erlebnisse dieser Phänomene gesprochen werden, und dieses Gespräch findet ebenfalls im Modus der Metapher statt. Die Metapher bildet den fundamentalen Baustein für die Kommunikation von musikalischen Erlebnissen. Was die andere in der Musik hört, weiß ich nicht. Ich kann mich aber als Zeuge im Gespräch mithilfe von Metaphern austauschen. Dieser Austausch ist ein Diskurs von Zeugen, die Metaphern gehören daher ebenso wie die empirisch fassbaren Daten zum Bereich der Zeugnisse. Eine besondere Art dieser Zeugnisse bilden Notationen. Auch die adastematische Notation der frühesten gregorianischen Quellen basiert auf Metaphern. Dies kann leicht an der Form der grundlegenden Neumen nachvollzogen werden. Den „Torculus“ könnte man zum Beispiel²¹⁷ als eine Umspielung eines Tones deuten, die in diastematischer Ausdrucksweise Do-Re-Do lauten könnte. *In Wirklichkeit* „umspielt“ kein Ton den anderen. Ein Bild aus einem Bereich (in diesem Fall das Bild des Spielens) wird in den akustischen Bereich zur Kommunikation übertragen. Musikalische Erlebnisse werden so durch Metaphern kommunizierbar. Es ist möglich, dass ein Komponist eine Textpassage, die vom Spiel handelt, rhetorisch mit einer gehäuften

²¹⁷ Die hier vorgestellte Deutung ist rein fiktiv und dient zur Verdeutlichung des Gedankenganges. Es wären auch andere Interpretationen möglich. Siehe beispielsweise die Deutungen der Neumen durch Olivier Messiaen: „[...] die verdoppelten und harten Werte des Pressus, die verdoppelten und weichen Werte des Oriscus, den fröhlichen Klang der Distropa und Tristropa, durch die außerordentliche Dehnung, die dem Quilisma vorangeht.“ Olivier Messiaen, zitiert in: MAIER, Gedanken, 62

Verwendung von Torculi versteht. Der textkritische Ansatz wäre, nach Parallelstellen im Repertoire zu suchen und diese unter den Parametern von Textinhalt und Neumenvorkommen zu vergleichen.²¹⁸ Diese Ergebnisse sind aber keine musikalischen Aussagen im eigentlichen Sinne, sondern stellen einen Austausch über Zeugnisse dar. Es kann sein, dass dieser Austausch zu einer im Rahmen der beachteten Parameter plausibel erscheinenden Deutung der Torculi kommt. Dieses Ergebnis kann auf ein musikalisches Erleben verweisen. Es kann aber nicht den Anspruch erheben, die einzig plausible Deutung der Verwendung von Torculi vorzustellen. Es bleibt offen, ob nach der Analyse die Stelle als spielerisch erlebt wird, ob diese Deutung den ganzen Sinn der Torculi erschöpft und wie sie von den karolingischen Autoren empfunden und verwendet wurde.

Der Austausch über musikalische Erlebnisse ist nicht im Modus empirischer Beweisführung zu gestalten. Es ist empirisch nicht nachvollziehbar, ob eine Passage mit vielen Torculi als

²¹⁸ Dies hat Godehard Joppich im zweiten Band der Beiträge zur Gregorianik versucht. Siehe: JOPPICH, Torculus der Wortartikulation. Die hier vorgestellte Interpretation des Torculus ist rein fiktiv und soll nur zur Veranschaulichung der Thematik dienen. Joppich interpretiert den Torculus im Sinne einer Interpunktionsneume, die einen Sinngehalt betont, ohne ihn aus dem Textfluss zu reißen. Im dritten Band der „Beiträge“ findet sich ein Artikel ähnlicher Gestalt, der allerdings die Bivirga zum Inhalt hat. Siehe: JOPPICH, Die Bivirga auf der Endsilbe. In beiden Fällen liegt ein Hauptaugenmerk auf die Entgegnung der „These von der musikalisch-ästhetischen Eigengesetzlichkeit gregorianischer Melodik (vom aprioristischen Dogma des Äqualismus weniger gestützt als vielmehr postuliert)“. (JOPPICH, Die Bivirga auf der Endsilbe, 444). Joppich weist in diesem Artikel die weiterdrängende Kraft der Bivirga anhand der Analyse von parallelen Stellen nach. Sie soll „durch Verhindern des Absinkens der Stimme den Textzusammenhang“ gewährleisten. (JOPPICH, Die Bivirga auf der Endsilbe, 450). Joppich schließt seine Ausführungen folgendermaßen:

„Wo also die Bivirga entgegen den paläographisch-semiologischen Fakten als Ton von doppelter Dauer gesungen wird, beeinträchtigt das zwar kaum die Qualität der melodischen Linie oder die Verständlichkeit des einzelnen Wortes, kann aber sehr wohl die Einbuße des Textzusammenhanges und damit eine Minderung von dessen Eindringlichkeit und Überzeugungskraft zur Folge haben.“ Es wird deutlich, dass Joppichs zentrales ästhetisches Anliegen die textliche Deklamation darstellt. Dieses Anliegen hat vor dem Hintergrund des Äqualismus sicherlich Berechtigung, kann aber wohl kaum als universales Parameter Gültigkeit erheben.

spielerisch erlebt wurde oder nicht. Ein Zeuge mag die Stelle als in diesem Sinne rhetorisch expressiv erkannt und erlebt haben; ein anderer hat sie „überhört“. Es kann daher niemals *bewiesen* werden, was in der Musik zu Hören ist. Die Ereignisse in der Musik sind im Gespräch der Zeugen lediglich *beurteilbar*.

Was bedeutet das nun für unseren Umgang mit dem gregorianischen Repertoire? Es wurde die These aufgestellt, dass sich zwischen der Welterfahrung des mittelalterlichen Menschen und der unseren kognitive Lücken auftun, die das Erlebnis und die entsprechende Beurteilung der Dinge „in“ der Musik verunmöglichen. Die Bemühungen der wissenschaftlich-textkritischen Methoden können diese Lücken nicht füllen. Das Verstehen des Repertoires ist abhängig von der Bildung und der Metaphernfähigkeit des Hörers. Aber ist es deshalb der subjektiven Rezeption ausgeliefert? Muss im Letzten doch der an Beginn der Arbeit zitierten These Leech-Wilkinsons zugestimmt werden, wonach mittelalterliche Musik immer eine Erfindung darstellt?²¹⁹ Dies wäre höchst problematisch. Es würde bedeuten, dass auch auf der Seite der Ausführenden jedes Werk auch immer neu erfunden werden müsste. Es gäbe somit keine eigentliche Interpretation eines Werkes, sondern eine immer neu erfolgende Neuerschaffung, die sich am vorliegenden empirischen Material orientiert. Entlang der Sphäre der Zeugnisse würden sich somit immer wieder musikalische Neuschöpfungen entzünden, die die Welt der Musik konstituieren. Dies würde die Auflösungen der Bedeutungen von Interpreten und der Hörer bedeuten. Der Interpret würde das Werk nicht interpretieren, er würde es immer neu schaffen. Auch der Hörer wäre nicht der Rezipient des ästhetischen Momentes, vielmehr wäre er der Schöpfer dieses Momentes. Dies widerspricht aber sowohl der Erfahrung der Interpreten als auch der Hörer. Besonders das Moment der Interpretation suggeriert, dass der zu deutende Kunstgegenstand an sich in gewisser Weise bereits vorliegt.

²¹⁹ „What [...] has the investigation of medieval music achieved? ... It is very much in our interests to recognize and remain continually aware in all historical work that our findings cannot, on the whole, be established as facts, and it's important therefore not to pretend, even for the sake of economy of expression, that they can; The only criterion, whether for funding, publication, employment or esteem, should be the extent to which work stimulates the interest of broad-minded, multi-skilled, expert readers and, if possible [...] the wider community as well. To adapt my earlier formulation, good musicology is whatever musicologists do interestingly s musicologists. [...] Historical musicology has helped us make sense of the music. It may not be their sense or it may be, or it may be in part, but we cannot know whether it is or not.” LEECH-WILKINSON, *Invention*, 259 ff

Der Zugang zum Repertoire muss einerseits die in sich abgeschlossene und autonome Gestalt der Stücke berücksichtigen, ohne dabei die Fragilität und Unbestimmtheit der ästhetischen Erfahrung zu unterschlagen. Sie muss einen Weg zwischen den Polen von permanenter Neuerschaffung und einer wissenschaftlich sanktionierten Musteraufführung einschlagen.

Georg Bertram bietet in seiner 2005 erschienen Schrift „Kunst. Eine philosophische Einführung“²²⁰ ein begriffliches Instrumentarium, das zur Lösung der Problematik beitragen kann. Die Stücke des gregorianischen Repertoires wurden oben genuin als mittelalterliche Musik verstanden. Als solche stellen sie Kunst dar. Für Bertram sind Kunstgegenstände spezifische Formen von Zeichen. Herausragendes Merkmal dieser Zeichen ist, dass zur Entschlüsselung ihres Inhalts unbestimmbar viele Aspekte Relevanz besitzen.²²¹ Dies unterscheidet sie von vielen anderen Zeichen. Wie zu sehen sein wird, trifft diese Charakterisierung auch auf die Stücke des klassischen gregorianischen Repertoires zu. Im Anschluss an Nelson Goodman²²² arbeitet Bertram vier Merkmale heraus, die die spezielle Zeichenhaftigkeit von Kunstgegenständen charakterisieren. Das erste der vier Merkmale ist die definitive Bestimmung des Gegenstandes. Hiermit ist gemeint, dass „jeder noch so kleine Unterschied in der materialen Gestaltung“²²³ seiner Gestalt wichtig ist. Jedes Detail des Gegenstandes ist als ein genau bestimmtes und bewusst „gemeintes“ Moment zu verstehen. Bei der Entzifferung dieser Momente können wiederum viele Aspekte eine Rolle spielen. Gegenstände der Kunst sind „Zeichen, bei denen viele unterschiedliche Momente der sinnlich-materiellen Verfasstheit für das, was sie zeigen, wichtig sind.“²²⁴

Ein zweites Merkmal ist die Selbstverwiesenheit des Kunstgegenstandes. Kunstgegenstände haben ihre eigene Sprache. Wenn sie „sich in ihrer materialen Verfasstheit auf sich selbst beziehen, dann entwickeln sie Elemente ihrer eigenen Sprache. Es sind Elemente, die nicht von anderen Dingen als solche geteilt werden.“²²⁵

²²⁰ BERTRAM, Kunst, besonders 214 ff. Das Werk bietet eine generelle Einführung in die Kunstphilosophie. Obwohl nicht speziell auf die Musik ausgerichtet, offeriert es doch Einsichten, die zur Klärung unserer Thematik hilfreich sein können.

²²¹ Für die Goodman-Rezeption bei Bertram siehe vor allem BERTRAM, Kunst, 189 f

²²² Bertram bezieht sich hier vor allem auf GOODMAN, Sprachen der Kunst.

²²³ BERTRAM, Kunst, 191

²²⁴ BERTRAM, Kunst, 190

²²⁵ BERTRAM, Kunst, 234

Gleichzeitig ist aber eine Vielzahl anderer Aspekte für das Verständnis relevant. Der Gegenstand bezieht sich zwar durch seine eigene Sprache auf sich selbst, ist aber offen für Verständnisse, die weniger von seiner eigenen Sprache als vielmehr von seiner allgemeinen Materialität her bestimmt sind. Dies sind in der Musik Parameter, die mit den spezifischen Umständen der Aufführung zu tun haben, wie die Klangfarbe des Ensembles, die jeweilige Lautstärke, Raumakustik etc. Hier ist aber auch gemeint, dass die autonome Sprache des Kunstgegenstandes auch auf die allgemeine Sprache verwiesen ist. Der Idiolekt²²⁶ des Kunstgegenstandes steht in einer speziellen Beziehung zum allgemeinen Gebrauch der Sprache.

Das vierte und letzte Merkmal nach Goodman ist die spezifische Verfasstheit des Gegenstandes, der bedeutsam sein kann, auch wo er auf nichts „Inhaltliches“ verweisen will. All diese vier „Symptome des Ästhetischen“ treffen auf die Stücke des klassischen gregorianischen Repertoires durchaus zu. Sie sind somit als Kunstgegenstände im Kontext der Zeichenlehre Goodmans erfassbar. Die jeweilige materielle Gegebenheit der Stücke ist in der Tat definiert und genau bestimmt. Es wurden oben Beobachtungen über die Motivationen der Schreiber spekuliert, durch deren Handschriften uns das Repertoire vorliegt. Der Schreiber gibt als musikalischer Zeuge für ihn wichtig erscheinende Informationen für künftige Aufführungen weiter. Vielleicht sieht er sich um 900 darum dazu genötigt, weil Details des Vortrags in Vergessenheit zu geraten drohen, die er als wichtig erkennt. Vielleicht treibt ihn aber auch einfach die Freude am Aufschreiben. In diesem Fall fertigt er mit den Handschriften wertvolle Zeugnisse einer Schriftkultur an, deren Errungenschaften er der Nachwelt überliefern möchte. Der Impuls, der zur Verschriftlichung des Repertoires führt, erscheint komplex und kann nur hypothetisch erörtert werden. Dies berührt aber nicht die Tatsache, dass die formale Struktur der Gregorianik das Ergebnis eines reflexiven Prozesses ist. Sie ist durchaus komponierte Musik, auch wenn die geistige Welt der Komponisten für uns nur sehr bedingt zugänglich ist. Davon geben nicht zuletzt zeitgenössische Theoretiker ein beredtes Zeugnis.²²⁷

²²⁶ Der Begriff stammt aus der Semiotik Umberto Ecos. Er bezeichnet die Sprache eines Einzelnen in Abgrenzung zu der allgemeinen Sprache einer Gemeinschaft. Siehe ECO, *Semiotik*, 151 ff.

²²⁷ Siehe oben die Beobachtungen zu Aurelian Reomensis und der *Musica enchiriadis*. Die Schriften gehen schon im Grundansatz davon aus, dass es sich bei den einzelnen Momenten der Musik um bedeutsam zusammengefügte musikalische Elemente handelt. Die *Musica*

Die zweite Bestimmung Goodmans könnte in einen ästhetischen Atomismus führen, dessen Probleme bereits erörtert wurden. Daher muss der Verweis auf den jeweiligen Idiolekt der Stücke mit Verständnissen, die von ihrer allgemeinen Materialität her informiert sind, verbunden werden. Jedes Stück des Repertoires steht in sich. Es will als komponierter, bewusst vorgestellter und in sich sprechender Gegenstand verstanden werden. Gleichzeitig wird die Art und Weise der Vorstellung und Sprache von den materiellen Bedingungen der Aufführung her geprägt sein. Jede Interpretation wird so ein je eigenes Verständnis des an sich abgeschlossenen Kunstgegenstandes eröffnen können. Der spezifische Idiolekt des gesungenen Musikstückes steht außerdem in Verbindung mit dem allgemeinen Gebrauch der Sprache und ähnlich klingenden Stücken. Für die Gregorianik heißt das, dass die einzelnen Parameter der Komposition (Modalität, Text, Rhythmus etc.) auch im Kontext der weiteren Verwendung dieser Parameter zu verstehen sind.

Das dritte Merkmal Goodmans ist höchst bedeutsam für unsere Überlegungen. Jedes Stück des Repertoires kann auch dort bedeutsam sein, wo es auf nichts „Inhaltliches“ verweisen will. Die spezifische Konstitution des musikalischen Kunstgegenstandes ist offen für neue Verständnisse und Beziehungen, die vor ihrer Wahrnehmung nicht bewusst im Werk nachvollziehbar waren, weder vom Urheber des Werkes noch von einem früheren Zeugen einer ästhetischen Erfahrung mit dem Werk. Das bedeutet, dass jedes Stück aus dem gregorianischen Repertoire ein grundsätzlich unbegrenzt deutbares Zeichen darstellt. Das

enchiriadis stellt beispielsweise fest: „Nec solum diiudicare melos possumus ex propria naturalitate sonorum, sed etiam rerum. Nam affectus rerum, quae anuntur, oportet, ut imitetur cantionis effectus: ut in tranquillis rebus tranquillae sint neumae, laetisonae in iocundis, merentes in tristibus; quae dura sint dicta vel facta, duris neumis exprimi; subtis, clamosis, incitatis et ad ceteras qualitates affectum et eventum deformatis.“ SCHMID, *Musica enchiriadis*, 58.

„Wir können den Melos nicht nur aufgrund der Natur seiner Töne, sondern auch aufgrund seines Gegenstandes unterscheiden. Denn der *affectus* der Gegenstände, die besungen werden, muss den *effectus* des Gesanges imitieren, dass bei ruhigen Gegenständen die Neumen ruhig seien, bei freudigen lustig, bei traurigen klagend klingen. Wenn die Worte oder die Dinge hart sind, werden sie durch harte Neumen ausgedrückt, andere Affekte und Ereignisse durch plötzliche, plärrende, aufgeregte abbildende (Neumen)“. Übers. v. Verf.

Verstehen des klingenden Gegenstandes kommt niemals zu einem definitiven Abschluss: „Die unbegrenzte Deutbarkeit ästhetischer Zeichen, die wir oben nachvollzogen haben, hat zur Folge, dass immer neue und andere Lektüren dieser Zeichen möglich sind. Das Verstehen eines Kunstwerks kann an den unterschiedlichsten Punkten und Elementen immer wieder neu beginnen. Dabei kommen immer neue Perspektiven zustande. Die Sprache eines Kunstwerkes ist kein kohärentes Ganzes, sie zeigt vielmehr unterschiedliche sprachliche Elemente, die immer aufs Neue konfiguriert werden können. Es ergibt sich ein Prozess der Konfiguration von Elementen, der das Verstehen von Kunstwerken ausmacht. [...] Ästhetisches Verstehen ist eine Entzifferungsarbeit.“²²⁸

Die Stücke des klassischen gregorianischen Repertoires kommen an dieser Stelle explizit als Kunstgegenstände in den Blick. Als solche erscheint die ausgewogene Beachtung aller vier der von Goodman vorgestellten „Symptome des Ästhetischen“ unerlässlich für den Zugang auf die in dieser Arbeit vorgelegten Fragen. Es wurden oben die Grenzen der wissenschaftlichen Aussagefähigkeit im Hinblick auf die Frage nach der „musikalischen Rhetorik“ der Gregorianik beschrieben. Die wertvollen Ergebnisse der Textkritik lassen keine Rückschlüsse auf die Intention der Komponisten zu, da uns diese unbekannt sind. Auch der Versuch der komparatistischen Analyse rhetorisch-musikalischer Stilmittel scheint wenig plausibel. Der Blick auf die zeitgenössischen Theoretiker verrät, dass diese in dieser Beziehung weitestgehend schweigen. Durch die Textkritik kommt allerdings die spezifisch und detailliert verfasste Struktur der Stücke zum Vorschein. Obwohl die Ursprünge der Stücke unbekannt sind, liegen sie uns als dezidiert komponierte Stücke vor. Die differenzierten Schreibweisen der jeweiligen Handschriftenfamilien vermitteln durchaus den Eindruck, dass jeder noch so kleine Unterschied in der materialen Gestaltung²²⁹ der Stücke wichtig ist. Jedes Detail eines Stückes ist somit als ein genau bestimmtes und bewusst „gemeintes“ Moment zu verstehen. Der Anspruch der Textkritik wird dann problematisch, wenn sie mit ihren Methoden wissenschaftlich sanktionierte Interpretationsschablonen zu generieren versucht. Jedes Stück muss zunächst für sich wahrgenommen werden: „Das Verstehen [...] ist in erster Linie an den Strukturen orientiert, die in diesem Werk selbst vorliegen. Diese Strukturen müssen als eine eigene Sprache begriffen werden. Wer sich mit einem Kunstwerk auseinandersetzt, folgt, sofern er dessen Sprache entziffert, Beziehungen, die – zumindest im ersten Moment – nicht über das Kunstwerk hinausreichen. In genau

²²⁸ BERTRAM, Kunst, 219

²²⁹ BERTRAM, Kunst, 191

diesem Sinn sind Kunstwerke absolut.“²³⁰ Die hier vorgestellte Entzifferungsarbeit zum Verstehen des Stückes ist ein explizit ästhetischer Prozess, kein wissenschaftlich-analytischer. Letzterer muss schon im Grundansatz vom Postulat der Eigensprachlichkeit des Stückes absehen, um seine Strukturen überhaupt mit anderen Stellen aus dem Repertoires vergleichbar zu machen. Natürlich wird man ein Stück in einem zweiten Schritt in ein weitergehendes Verstehen der materialen Zusammenhänge mit anderen Stücken einbetten. Dennoch erscheint der zunächst autonome Zugang zum Stück plausibel, gerade mit Blick auf die Gregorianik. Vieles von den materiellen Kontexten, unter deren Eindruck die Stücke verstanden wurden und die für den damaligen Hörer alltäglich waren²³¹, sind für uns nicht mehr oder nur bedingt nachvollziehbar. Die Stücke sind – mehr als andere Werke des europäischen Repertoires - rätselhaft und müssen zunächst in ihrer rätselhaften Diktion wahrgenommen werden. Sie liegen in besonderer Weise „quer“ zu den Hörgewohnheiten unserer Alltagskultur. Da uns die mittelalterliche Welt der Werke schwer zugänglich ist, sind wir zunächst auf das „wahrnehmungsorientierte Verstehen“²³² der Gesänge angewiesen. Dieses Verstehen folgt zunächst der Eigenlogik der materiellen Gestaltung, das in dem jeweiligen Kunstgegenstand präsentiert ist. „Es folgt dieser Logik als Momente des Verstehens, die sich nicht einfach in sonstige Verständnisse der Welt integrieren lassen.“²³³ Diese Momente wirken desintegrierend innerhalb des Versuches einer strukturierenden Wahrnehmung des Gegenstandes. Durch ein aufmerksames Studium der Hintergründe der Stücke und durch ihre Analyse wird man Momente erfassen können, die ihnen im Sinne einem „wiedererkennenden Verstehens“ Struktur geben wird. Dieses Verstehen „ortet ein Kunstwerk als einen Gegenstand einer verständlichen Ordnung, die dem Verstehen der Welt korrespondiert. Das wiedererkennende Verstehen entziffert Strukturen des Werks in der Weise, dass

²³⁰ BERTRAM, Kunst, 222

²³¹ Wie zum Beispiel die modalen Strukturen, der Text und seine Bezüge, das Verständnis der konkreten liturgischen Zusammenhänge etc.

²³² Diesen Begriff prägt Bertram mithilfe einer Auseinandersetzung mit Heideggers Ästhetik. In seiner Schrift „Der Ursprung des Kunstwerkes“ beschreibt Heidegger Kunstgegenstände als charakterisiert durch die Begriffe „Erde“ und „Welt“. „Welt“ bezieht sich auf das „wiedererkennende Verstehen“, während „Erde“ sich auf das „wahrnehmungsorientierte Verstehen“ richtet. Siehe hierzu HEIDEGGER, Ursprung, 33 ff.

²³³ BERTRAM, Kunst, 236

Verständnisse sich aneinander anschließen lassen.“²³⁴ Es ergibt sich aus dem Wechselspiel dieser beiden Momente eine Sequenz von Integration und Desintegration.

Dieses Wechselspiel resultiert in einer unauflösbaren Spannung, in der die spezifische Sprache des Stückes entziffert wird. Diese Spannung hat zur Folge, dass sich der Versuch des Verstehens des Stückes niemals abschließt. Es wurde weiter oben argumentiert, dass die Dinge, die die Zeitgenossen in der gregorianischen Musik hörten, zum Bereich der Tätigkeiten eines als real agierenden Gottes gehörten.²³⁵ Dies wurde mit Blick auf den spezifischen Erfahrungsrahmen des Mittelalters deutlich. Da sich die Wahrnehmung hinsichtlich der musikalischen Ereignisse konstituierenden mentalen Bewegungen fundamental verändert hat, ist auch das Verständnis dieser musikalischen Phänomene in unserer Zeit nicht adäquat zugänglich.

²³⁴ BERTRAM, Kunst, 236

²³⁵ Siehe die Ausführung zum Wandel des Verständnisses von Zeit und Gegenständen sowie die einführenden Kapitel zu TAYLOR, A Secular Age.

Wirkungsgeschichte

Die Arbeit versucht eine Herangehensweise an das gregorianische Repertoire vorzustellen, die diese Grenzen der wissenschaftlichen Aussagefähigkeit anerkennt. Andererseits erscheint die Interpretation der vorliegenden Zeugnisse aufgegeben.²³⁶ Aus den bisherigen Überlegungen erschließt sich, dass eine Interpretation zunächst die grundsätzliche Unabschließbarkeit der Entzifferungsarbeit der Stücke respektieren muss. Die Erfahrung der Brüchigkeit des Verstehens tritt „bei allen Kunstwerken auf. Als Grund hierfür kann man den mikrokosmischen Charakter von Kunstwerken nennen. Da jedes Kunstwerk seine eigene Sprache mitbringt, bleibt alles Verstehen zuletzt ohne orientierenden Maßstab und erweist sich somit stets als anfällig für Abbrüche. Immer kann es geschehen, dass die Sprache des Werkes sich in einer Interpretation nicht zusammensetzt oder dass sich überhaupt gar keine einheitliche Sprache eines Werkes zeigt.“²³⁷

²³⁶ Zur Notwendigkeit der Interpretation siehe BERTRAM, Kunst, 248 ff. Der Autor stellt vor Augen, dass die Sprache das primäre Medium der Artikulation ästhetischer Strukturen darstellt. Dies erscheint durchaus plausibel, denn „auch wenn eine Vielzahl von ästhetischen Erfahrungen ganz und gar sprachlos bleiben, hängen sie doch alle mit Sprache zusammen.“ (Bertram, Kunst, 249). Für ihn bildet die sprachliche Auseinandersetzung mit dem Kunstgegenstand geradezu einen Imperativ. In der interpretativen Diskussion wird die Sprache als Medium der Artikulation deutlich, „das in der Auseinandersetzung mit Kunstwerken immer involviert ist. In diesem Sinn spreche ich von einer Unerlässlichkeit der Interpretation“. (BERTRAM, Kunst, 250).

²³⁷ BERTRAM, Kunst, 244 f. Zum Verständnis des Begriffs vom „Mikrokosmos“ siehe BERTRAM, Kunst 218 ff. Er bezeichnet das spezifische Zusammenspiel von idiolektischen und allgemeinsprachlichen Momenten des Kunstwerkes. Bertram entwickelt weiterhin den Begriff der Unüberschaubarkeit und der Überbestimmtheit. Für den Autor ist in bestimmter Weise jedes Kunstwerk unüberschaubar und überbestimmt. Manche Werke würden ihre Unüberschaubarkeit jedoch besonders exponieren. „Werke, die ihre Unüberschaubarkeit exponieren, zeigen einer Rezipientin so die Grenzen ihres Verstehens auf.“ (BERTRAM, Kunst, 242). Bertram denkt in diesem Zusammenhang besonders an moderne Kunstwerke. Aus den bereits angeführten Gründen könnten auch die Stücke des klassischen gregorianischen Repertoires als Werke interpretiert werden, die in besonderem Maße ihre Unüberschaubarkeit exponieren. Auch sie stellen also die Grenzen des Verstehens in ganz besonderer Weise vor Augen und sind daher niemals vollständig erfassbar.

Dennoch scheint es angemessen, von Standards der Interpretation zu sprechen. Diese ergeben sich aus der spezifischen und oben bereits angedeuteten Entzifferungsarbeit von Kunstgegenständen. Diese Entzifferungsarbeit ist zwar nicht abschließbar, sie bewegt sich aber immer in einem bereits vorliegenden Rahmen. Jede Interpretation eines Stückes hängt mit bereits vergangenen Interpretationen des Werkes zusammen: „Eine Interpretation blickt immer durch andere Interpretationen hindurch auf das Werk.“²³⁸ Die Sequenz der ineinander verschränkten Interpretationen könnte mit dem Begriff der Wirkungsgeschichte²³⁹ umrissen werden. Mit der Wirkungsgeschichte eines Stückes bildet sich das sprachliche und interpretative Gerüst aus, innerhalb dessen seine Entzifferung stattfindet. Obwohl das Stück als autonomer Kunstgegenstand wahrgenommen und interpretiert wird, ist dieser Wahrnehmungsprozess eingefasst in den Kontext früherer Interpretationen. Der interpretative Kontext der Stücke des klassischen gregorianischen Repertoires ist aufgrund seines Alters überaus weit. Er weist neben seiner Weite aber eine ausgesprochen konstitutive „Dicke“ auf. Eine Interpretation bezieht sich notwendig auf eine vorangegangene und schult sich an ihr. Die konstitutive „Dicke“ der Wirkungsgeschichte wird besonders deutlich, wenn man die Auseinandersetzungen „neuer“ Interpretationen mit der von ihnen als „veraltet“ eingestuften Praxis beachtet. Wie oben festgestellt wurde, war die Interpretationsgeschichte der Semiotik Cardines von Anfang an existentiell von derartigen Auseinandersetzungen geprägt. Das heißt aber auch, dass sich Cardines Interpretation gerade durch die Ablehnung der äqualistischen Praxis an eben dieser *schult*. So werden für den heutigen Leser manche

²³⁸ BERTRAM, Kunst, 256. Im Zusammenhang der Interpretation beschreibt Bertram den Weg von der ästhetischen Erfahrung bis zum Argument („Streit“) über die ästhetische Erfahrung. Für ihn findet die Entzifferung von Kunstgegenständen im Modus der Sprache statt. Das erste Moment der sprachlichen Entzifferungsarbeit ist die Beschreibung. Nach der Versicherung des Vorliegenden kann nun über die Bedeutung argumentiert werden. Die Kette von Argumentationen nennt Bertram im Anschluss an Gadamer „Wirkungsgeschichte“. Siehe auch GADAMER, Wahrheit und Methode, 305 ff.

²³⁹ Der Begriff trägt eine Schlüsselfunktion in Hans-Georg Gadamer's ästhetischem Denken. Er wird auch bei Bertram rezipiert, allerdings eher mit Blick auf die Interpretation eines Werkes durch den Betrachter bzw. Hörer, weniger in Bezug auf das interpretative Kunstschaffen. GADAMER, Wahrheit und Methode, 305 ff. sowie BERTRAM, Kunst, 256 f.

Deutungen der Semiologie nur vor dem Hintergrund der Parameter äqualistischer Interpretationsweisen überhaupt verständlich.²⁴⁰

Das grundlegende Interesse dieser Arbeit gilt der Frage nach einem adäquaten Verständnis der Beziehung zwischen dem Text und der musikalischen Bewegung des klassischen gregorianischen Repertoires. Wie bereits angemerkt legen sich komparatistische Überlegungen nicht zur Beantwortung dieser Frage nahe.²⁴¹ Die Beantwortung kann vielmehr im Modus der beurteilenden Beschreibung angegangen werden, die sich auf das tatsächlich empfundene ästhetische Erlebnis sowie auf die Diskussion der vorliegenden Zeugnisse beziehen wird. Ob das Urteil über die jeweilige Beziehung von Text und musikalischer Bewegung plausibel erscheint, wird von verschiedenen Determinanten abhängen. In jedem Fall aber wird es im Rahmen einer bereits vorliegenden Wirkungsgeschichte gefällt werden und sich an der Übernahme oder Abweisung vorliegender bzw. erlernter Interpretationen schulen. Dies bedeutet freilich nicht, dass sich das Urteil über den Zusammenhang von Text und musikalischer Bewegung lediglich aus der Ablehnung bzw. Zustimmung älterer Beobachtungen zusammensetzt. Goodmanns Beobachtungen scheinen dies unmöglich zu machen. Der Verweis auf die Interpretationsgeschichte jedoch kann das Postulat vom Verständnis des Kunstwerkes als „unabschließbarem Klärungsprozess“²⁴² um einen wichtigen Aspekt ergänzen. Die Plausibilität der Deutung musikalischer Erlebnisse hängt immer auch von den vorhergehenden Interpretationen ab, da die Kommunikation dieser Erlebnisse immer im Kontext von Beschreibung, Sprache und daher einer Interpretationsgeschichte stehen.

²⁴⁰ Als Beispiel soll hier Joppichs Artikel über die Bivirga der Endsilbe gelten. Den Hintergrund für die Interpretation Joppichs bildet die „These von der musikalisch-ästhetischen Eigengesetzlichkeit gregorianischer Melodik (vom aprioristischen Dogma des Äqualismus weniger gestützt als vielmehr postuliert)“. (JOPPICH, Die Bivirga auf der Endsilbe, 444). Joppichs Anliegen wird mit dem Verweis auf die abgelehnte Praxis klar und schult sich daher in gewisser Weise an ihr.

²⁴¹ „The science of sound says nothing about tonal space, musical movement, or the language of tonality: music is absent from the scientific theory of the world.“ SCRUTON, *Aesthetics*, 392

²⁴² BERTRAM, *Kunst*, 222

Sakrale und ästhetische Erfahrung

Oben wurde eine gewisse „Dicke“ der Wirkungsgeschichte von Kunstgegenständen postuliert. Diese „Dicke“ ist im Fall der Gregorianik von spezifischer Konsistenz. Diese kommt genauer in den Blick, wenn der beträchtliche Zeitraum bedacht wird, über den sich die Wirkungsgeschichte erstreckt. Sie umfasst über 1250 Jahre und überbrückt dabei wesentliche geistesgeschichtliche Brüche in der Weltwahrnehmung des europäischen Menschen, besonders in Hinblick auf die Wahrnehmung von Zeit und Gegenständen.²⁴³ Mit diesen Brüchen verändert sich auch die Wahrnehmung der Dinge, die „in“ den Stücken des gregorianischen Repertoires zu hören und zu erleben sind. Eine weitere zentrale These dieser Arbeit ist die Idee, dass das mittelalterliche „poröse Ich“ im Choral real erlebtes Heilshandeln Gottes erfährt. Es ist als solches ein direkt erfahrenes sakrales Erlebnis. Es wurde darauf hingewiesen, dass uns aufgrund der Brüche in der Weltwahrnehmung nicht zugänglich ist, *was genau* der karolingische Mensch in der musikalischen Bewegung der Gregorianik gehört hat und wie er dieses Erlebnis empfand. Es kann jedoch an dieser Stelle festgehalten werden, dass für dieses Erlebnis sowohl der sakrale Text als auch die melodische Bewegung im Rahmen einer Liturgie maßgeblich waren.

Das wirkmächtige sakrale Erleben einer direkten Handlung Gottes gehört nicht mehr zu den alltäglichen Erfahrungen des modernen Menschen. Trotz der Brüche in der Erfahrungswelt des Menschen gibt es aber ein Kontinuum der Wirkungsgeschichte des Repertoires. Die persönliche sakrale Erfahrung des mittelalterlichen Menschen und die ästhetische Erfahrung der Moderne stehen sich nicht lediglich als Dichotomie gegenüber, sondern können auch als Kontinuum verstanden werden. Dieses Kontinuum fußt auf verwandten Momenten der sakralen und der heutigen ästhetischen Erfahrung, wie sie etwa von Goodman beschrieben wird. Diese durchgängigen Momente rechtfertigen die Rede von der „Dicke“ der Wirkungsgeschichte des Repertoires. Die Konsistenz dieser Wirkungsgeschichte verbürgt die

²⁴³ Oben wurden bereits Teile des Prozesses erwähnt, den Taylor im Anschluss an Max Weber „disenchantment“ nennt. Er unterscheidet dabei die Wahrnehmungswelt vor der Reformation („enchanted“) von der nach der Reformation (modern, „disenchanted“). „The process of disenchantment is the disappearance of this [enchanted world], and the substitution of what we live today: a world in which the only locus of thoughts, feelings, spiritual élan is what we call minds; the only minds in the cosmos are those of humans; and minds are bounded, so that these thoughts, feelings, etc., are situated „within“ them.” TAYLOR, *Age*, 29 f.

Plausibilität der Deutungen, die wir unseren Erlebnissen mit dem gregorianischen Repertoire geben.

Roger Scruton widmet ein Kapitel seiner „Aesthetics of Music“ allgemeinen Betrachtungen über *Culture and Religion*²⁴⁴. Er stellt hier ein knappes Muster der religiösen Erfahrung vor, das trotz seiner Kürze für unsere Überlegungen dienlich sein soll. Scrutons Muster erhebt weder den Anspruch universaler Anwendbarkeit noch der inhaltlichen Vollständigkeit. Es beschreibt den Weg der Erfahrung eines existentiellen Falles und der Isolierung der durch Opfer und Ritual schließlich zur Erfahrung von Erlösung und Gemeinschaft führt. Scruton erläutert diesen Weg mit vier Punkten²⁴⁵, die im Folgenden vorgestellt werden sollen. Das erste Charakteristikum ist die Erfahrung des „Falles“:

„The sense that I am cast out and excluded, through some fault for which I must atone. Sometimes this is a moral fault - a crime that would be recognized as such even without the vantage point of religion. Often, however, the religion that cures that fault also creates it – as with the Greek *miasma*, or with the pollution that comes from eating from some forbidden animal, or with the idea of „original sin“ (i.e. of a fault that is mine by nature, and inescapable).“²⁴⁶

Die für den christlichen Kontext spezifische Narrative ist die von der „Ersünde“. Der „Fall“ wurde durch die Schuld der ersten Menschen ausgelöst und betrifft nahezu ausnahmslos alle nachfolgenden Generationen. Ihr unmittelbarer Effekt sind die Sterblichkeit der Menschen und nachhaltige soziale Spannungen, ausgelöst durch den Vertrauensbruch mit Gott und dem damit verbundenen Ausschluss aus dem Paradies. In diese Konsequenzen des „Falles“ sieht sich der Mensch *qua* Mensch von Anfang an verstrickt.

²⁴⁴ SCRUTON, *Aesthetics*, 458

²⁴⁵ Scruton ist sich sehr wohl bewusst, dass sich die vier Charakteristika nicht auf alle möglichen Religionsrichtungen anwenden lassen. Seine Beschreibung erhebt nicht den Anspruch von Universalität oder Vollständigkeit: „I do not say that such a pattern is displayed by all religions: but it provides the central experience in our own tradition, and is the theme, whether revealed or hidden, of much Western art.“ SCRUTON, *Aesthetics*, 459. In der Tat erinnert das Muster sehr an die Inhalte christlicher Religionsgemeinschaften. Dies bietet sich für unsere Überlegungen geradezu an, da der genuine Ort der Gregorianik die christliche Liturgie darstellt.

²⁴⁶ SCRUTON, *Aesthetics*, 459

Das zweite Charakteristikum ist das Opfer:

„[...] the sacrifice, which is the primary ingredient in the process of atonment. Something is offered at the altar, though not necessarily to anyone in particular; and this offering is a custom, regularly repeated and framed by ceremonial gestures.“²⁴⁷

Im christlichen Bereich wird dieses Opfer von Gott selbst dargebracht. Er selbst inkarniert sich in der Person Jesu Christi und nimmt sich damit der menschlichen gefallenen Natur an. Er erhebt sie durch seinen Tod am Kreuz und mit seiner Auferstehung und Himmelfahrt in das erneute Leben mit Gott. Diese Interpretation ist seit dem Konzil von Chalcedon²⁴⁸ die gängige und universal geglaubte Lehre der Christenheit. Es ist dieses Opfer Christi, das in der Messliturgie nachvollzogen wird.²⁴⁹

Das dritte Charakteristikum stellt nach Roger Scruton das Ritual dar, „which transforms the offering from a „natural“ object into something „supernatural“ and holy. Ritual is shrouded in the sanctity that it creates. Its words and gestures are archaic, mysterious, and all the more imperative because they have come down to us unexplained. The voice of our ancestors speaks through the ritual, and the one who seeks to change or distort what is done at the altar commits the primary act of sacrilege. Ritual is therefore understood as the visible presence of a supernatural power.“²⁵⁰

Diese Überlegungen schließen nahtlos an die oben ausgeführten Beobachtungen Charles Taylors an. Sie werden im Folgenden vor dem Hintergrund des Frühmittelalters interpretiert. Die liturgischen Reformen der Karolinger haben genau den Zweck, mit dem richtigen Ritual die Wirkmächtigkeit des Opfers zu garantieren. Während des Rituals der Messe betritt der mittelalterliche Mensch einen Raum erhöhter Zeit, in dem Gott wirkmächtig in dieser Welt handelt und das heilbringende Opfer stattfindet. Kaiser Pippin der Jüngere²⁵¹ einigt den

²⁴⁷ SCRUTON, *Aesthetics*, 459

²⁴⁸ Das ökumenische Konzil von Chalcedon von 451 legt die sogenannte „Zwei-Naturen-Lehre“ fest. Für eine knappe Übersicht siehe FRANZEN, *Kirchengeschichte*, 65 ff.

²⁴⁹ Für den mittelalterlichen Menschen wird dieser Nachvollzug *realiter* erlebt, als ob das Opfer Christus aktuell in der Messliturgie stattfinden würde. Siehe dazu oben „Zum Verständnis der Zeit“ sowie TAYLOR, *Age*, 56 ff.

²⁵⁰ SCRUTON, *Aesthetics*, 459

²⁵¹ Pippin der Jüngere regierte von 751 bis 768. Für eine knappe historische Übersicht siehe FRANZEN, *Kirchengeschichte*, 139 ff.

gallischen Raum politisch. Die politische Einigung geht Hand in Hand mit dem Streben nach religiöser und ritueller Einheit. Dabei greift man bewusst die angesehene römische Liturgie auf. Als Stätte der Gräber der Apostelfürsten ist Rom der Garant für den richtigen und daher wirkmächtig friedensstiftenden und herrschaftsstabilisierenden Kult. Die Verbreitung der römischen Liturgie bedingt eine entwickelte Schriftkultur. Schon zu Beginn des achten Jahrhunderts sind das *Sacramentarium Gelasianum* und das *Sacramentarium Gregorianum* im gallischen Raum belegt.²⁵² Pippin der Jüngere lässt die beiden römischen Sakramentare zum *Gelasianum mixtum* verschmelzen. Mit der sanktionierten Übernahme der Liturgie im Karolingerreich erhält die Messliturgie eine für das ganze Reich einheitliche Gestalt.²⁵³ Schließlich wird mit einer Verordnung aus dem Jahre 754 auch der regionale *Cantus Gallicanus* durch die *Cantilena Romana*²⁵⁴ ersetzt. Auch Josef Andreas Jungmann datiert in seinem klassischen Werk die erste Verfügung zur Rezeption der römischen Liturgie auf das Jahr 754.²⁵⁵

Unter Pippins Sohn, Karl dem Großen²⁵⁶, erstreckt sich das karolingische Reich „von Aachen bis Rom, von Hamburg bis Barcelona, von der Bretagne bis Kärnten“²⁵⁷. Auch für Karl ist das einheitliche Messritual als Instrument metaphysischer Herrschaftserhaltung wesentlich. Er formuliert in seiner „*Epistula de litteris colendis*“, dass Gott einzig am richtig geschriebenen und akkurat gesprochenen Wort Gefallen finden könne. Ohne den rechten Ritus und ohne die exakt geleistete „Formgerechtigkeit“²⁵⁸ ist die Liturgie unwirksam. Falsch ausgesprochene Gebete werden als Verstoß und Beleidigung Gottes gesehen und sind daher sogar gefährlich. Nur in der exakt gefeierten Liturgie kommt es zum wirklichen Stattfinden des Heilshandelns Gottes. Von hier strömt reiche Kraft und Gnade, „für jedermann und alles“²⁵⁹. Das liturgische

²⁵² ANGENENDT, Frühmittelalter, 328

²⁵³ Die absolute Einheitlichkeit des Rituals wurde penibel verfolgt. Mit nicht geringem finanziellen Aufwand wurden die liturgischen Bücher selbst bis in ländliche Dorfkirchen durchgesetzt: „zumindest ein Missale, ein Lektionar und Psalterium musste überall vorhanden sein.“ ANGENENDT, *Libelli bene correcti* 237

²⁵⁴ EGGBRECHT, *Musik im Abendland*, 15

²⁵⁵ JUNGSMANN, *Missarum Sollemnia*, 98

²⁵⁶ Karl der Große lebte von 768 bis 814

²⁵⁷ ANGENENDT, *Grundformen*, 12

²⁵⁸ ANGENENDT, *Grundformen*, 328

²⁵⁹ ANGENENDT, *Grundformen*, 328

Ritual nimmt im karolingischen Reich eine zentrale und alles durchdringende Stellung ein: „jeder war zeitlebens von ihr berührt, und nichts trat von der frühmittelalterlichen Religiosität anschaulicher hervor als die Liturgie, wie auch nichts tiefer ins allgemeine Leben eindrang.“²⁶⁰ In der „*Admonitio Generalis*“²⁶¹ aus dem Jahre 789 wird die Vereinheitlichung der liturgischen Rituale noch einmal bestätigt und verschärft. Karl versteht sich hier als Handelnder im Auftrag Gottes und knüpft bewusst an biblisch-kultische Tradition an. Er sieht sich explizit als der neue Josias, der, von Gott beauftragt, die allein gottgefällige Frömmigkeit unter allen Umständen durchführen soll: „Errata corrigere, superflua abscondere, recta coartare“²⁶²

Der Choral ist integraler Bestandteil dieser Liturgie. Ihr Erklingen weist das Ritual als erhöhte Zeit aus und transportiert die christlichen Narrativen vom Heilshandeln Gottes. Die Musik hat ganz unter den Maßstäben des karolingischen Einheitsstrebens stattzufinden:

„Ut cantum Romanum pleniter discant, et ordinabiliter per nocturnale vel gradale officium peragatur, secundum quod beatae memoriae genitor noster Pippinus rex decertavit ut fieret quando Gallicanum tulit ob unanimitatem apostolicae sedis et sanctae Dei ecclesiae pacificam concordiam.“²⁶³

In diesem geistesgeschichtlichen Milieu wird die Auffassung von Liturgie grundgelegt, die das ganze Mittelalter prägt. Das karolingische Verlangen nach dem allein wahren und exakt durchgeführten Ritus führt zu der für das ganze Mittelalter einheitlichen Liturgie. Das bestimmende Parameter bleibt das Streben nach größtmöglicher Einheitlichkeit und Genauigkeit: „jedes Wort und jeder Gestus müssen stimmen“²⁶⁴. Der Verstoß gegen die liturgische Ordnung gilt als *peccatum*, egal ob es nun bewusst oder unbewusst verursacht wurde. Es gilt als Störung Gottes persönlicher Sache. Man kann die Sorge um den perfekten Verlauf der Liturgie als wesentlichen Motor für die in der karolingischen Zeit aufblühende Schriftkultur betrachten.

²⁶⁰ ANGENENDT, Frühmittelalter, 327

²⁶¹ Die „allgemeine Ermahnung“ wurde wahrscheinlich unter Mithilfe von Alkuin verfasst.

²⁶² „Das Irrige berichtigen, das Überflüssige beschneiden, das Richtige erzwingen.“ Siehe ANGENENDT, Frühmittelalter, 318

²⁶³ Karl der Große, *Admonitio Generalis*, zitiert nach LEVY, *Chant and the Carolinians*, 215

²⁶⁴ ANGENENDT, *Religiosität im Mittelalter*, 385

Das Ritual aktualisiert das Heilshandeln Gottes für den Menschen und macht es präsent. Dieses Moment der religiösen Erfahrung beschreibt Roger Scruton mit seinen Ausführungen über das „Sakrament“:

„[...] By a wondrous inversion, which is perhaps the archetype of all miracles, the sacrifice becomes a sacrament, something offered *from* the altar to the mortal who offers it, and which translates him from pollution to purity, from separation the communion, from fall to redemption. I give the god to himself, in order to receive him.“²⁶⁵

Der Mensch erlebt sich sozialen Spannungen und seinem Todesschicksal ausgesetzt. Die christliche Narrative beschreibt seine Natur diesbezüglich als „gefallen“. Gott selbst ermöglicht den Zugang zum paradiesischen Reich des Friedens und zum ewigen Leben, das in der Verbindung zu ihm besteht. Diese wurde im Fall zurückgewiesen. Die erneute Verbindung wird durch die liebende Selbsthingabe Gottes am Kreuz ermöglicht, die im Ritual der Messe wiederholt wird. Das Ritual macht die Versöhnung präsent und von den gläubigen Menschen erlebbar. Die Präsentierung dieser Versöhnung ist immanent prinzipiell unabschließbar. In der christlichen Vorstellung findet die endgültige Vollendung erst am Ende der Zeiten durch das zweite Kommen Christi statt.²⁶⁶ Der Mensch befindet sich damit in einer Zwischenzeit: zwar ist die paradiesische Zeit seit der Auferstehung Christi angebrochen, aber noch nicht voll durchgebrochen. Das Ritual der Messe macht innerhalb eines zeitlichen Fensters das präsent, was für die Zukunft ganz erwartet wird. Das wirkmächtige persönliche Erleben von Gottes Präsenz ist auf Erden somit herausgehobenen Zeiten vorbehalten, gleichzeitig aber unabschließbar und auf die Ewigkeit hin offen.

Der Gregorianische Choral hat in diesem Ritual eine doppelte Funktion. Er ist einerseits ein klangliches Symbol, das die Liturgie als erhöhte Zeit der Anwesenheit Gottes ausweist. Dass sich die Anwesenheit Gottes in Verbindung mit Musik, Weihrauch und Licht ausdrückt, ist ein Topos, der bereits im alten Testament gängig ist.²⁶⁷ Als Symbol für die erhöhte Zeit

²⁶⁵ SCRUTON, *Aesthetics*, 459

²⁶⁶ Diese knappen Ausführungen können natürlich nicht eine vollständige Diskussion dogmatischer Standpunkte bieten, sondern dienen der Erläuterung. Für eine diachrone Diskussion der Materie siehe TUGWELL, *Human Immortality*, besonders 72 ff.

²⁶⁷ Für eine archeologisch-typographische Übersicht siehe BRAUN, *Music in ancient Israel*, besonders 4 ff. Für einen eher biblisch orientierten Zugang siehe KROECKER, *Music in Christian Worship*, darin besonders SALIERS, *Sounding the Symbols*, 17 ff.

eröffnet das bloße Erklängen des *cantus* den Raum, in dem das mit Gott verbindende Ritual stattfinden kann. Hier kann seine „ontologische“ Funktion angesiedelt werden, die bei der Diskussion der zeitgenössischen Quellen über die Ästhetik des Chorals vorgestellt wurde (s.o.). Der erklingende Gesang hat als solcher seine Funktion, ganz ohne Hinweise auf eine spezielle Bindung zum Wort. Andererseits transportiert der Choral aber auch seinen zugrunde liegenden Text, denn indem er die Narrative vom Heilshandeln Gottes in den Raum stellt, hat er auch die Funktion der Textdeklamation. Hier ist der Ansatzpunkt für die Beobachtung der verschiedenen Genres im Repertoire, die das Fundament der ästhetischen Hierarchisierung Cardines bilden.²⁶⁸

Es wurden mit den Stichworten „Fall“, „Opfer“, „Ritual“ und „Sakrament“ die grundlegenden Momente der religiösen Erfahrung im Lichte der karolingischen Kultur beschrieben. So wurde das christliche Ritual der Messliturgie in seinen grundsätzlichen Bedeutungsebenen verortet. Es soll an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass der Choral im frühen Mittelalter grundsätzlich ausschließlich innerhalb der Liturgie erklingt. Auch Komposition und Einübung des Repertoires finden im Milieu des geweihten Lebens benediktinischer bzw. augustinischer Prägung statt. Die vom Ritual isolierte ästhetische Wahrnehmung des Repertoires ist ein neuzeitliches Phänomen. Gregorianischen Choral gibt es im Mittelalter nur in Verbindung mit der für uns nicht ohne weiteres plausiblen Erfahrung der aktuellen Wirkmächtigkeit Gottes. Das Erklängen des Chorals ist im Frühmittelalter der integrale Bestandteil einer rituellen Erfahrung. Im Folgenden soll versucht werden, konstante Momente zwischen dieser Erfahrung und der ästhetischen Wahrnehmung der Neuzeit aufzuzeigen.

Das erste konstante Moment in diesem Zusammenhang ist das Moment der *Erfahrung* an sich. Das subjektive Empfinden eines Gesanges bildet den Angelpunkt sowohl für die mittelalterlich-rituelle als auch für die neuzeitlich-ästhetische Erfahrung. Die Konstanz dieses Momentes ist nicht unmittelbar einsichtig, da sich die beiden Erfahrungsweisen auf den ersten Blick wesentlich zu unterscheiden scheinen. Die ästhetische Erfahrung verlangt in ihrer gängigen Interpretation nach Desinteresse im Sinne Kants, der zufolge Musik in erster Linie

²⁶⁸ „Die Stücke werden normalerweise entsprechend drei Kompositionsstilen eingeordnet, in: (1) syllabische Gesänge, wo, von Ausnahmen abgesehen, jede Silbe auf eine einzige Note gesungen wird; (2) „neumatische Gesänge“, wo man auf Neumen trifft, die aus mehreren Tönen bestehen, und (3) melismatische Gesänge, die aus langen Tonketten gebildet werden.“ Siehe CARDINE, Überblick, 13 sowie die Diskussion im Mittelteil dieser Arbeit

um ihrer selbst Willen gemacht und gehört werden muss.²⁶⁹ In der populären Rezeption erfährt das Postulat der „desinteressierten ästhetischen Einstellung“ große Wertschätzung. Oben wurde festgestellt, dass die akustischen Signale auf der einen und die Imagination des Hörers auf der anderen Seite die Koordinaten des musikalischen Erlebnisses darstellen. Im Hinblick auf das subjektive Moment der Imagination scheint utilitaristisches Interesse der Forderung nach freiem Spiel der Phantasie zu widersprechen. So vergleicht Roger Scruton die ästhetische Einstellung mit einem Hinweis auf Aristoteles mit der Haltung zur Freundschaft.²⁷⁰

Die Erfahrung, die der Mensch mit dem Ritus macht, erscheint dagegen nicht ganz so desinteressiert. Sie ist vielmehr zur Verbindung mit Gott notwendig: „We are genuine participants, who are engaged for the sake of our salvation and with a view to the truth.“²⁷¹ Der Blick auf die Anliegen der karolingischen Liturgiereformen scheint ebenfalls in diese Richtung zu weisen. Die Erfahrung der wirkmächtigen Anwesenheit Gottes ist hier der Garant für die stabile Herrschaft, den sozialen Frieden und die persönliche Aussicht auf das individuelle ewige Leben.

Jedoch kann das Postulat der modernen „desinteressierten Einstellung“ nicht im Sinne eines apathischen Ästhetizismus interpretiert werden. Die Tiefenstruktur der säkularen ästhetischen Erfahrung weist Züge auf, die der religiösen Erfahrung gar nicht so unähnlich scheinen. So gehört die „desinteressierte Einstellung“ im Sinne des *l'art pour l'art* nicht zu den unwidersprochenen Parametern des 20. Jahrhunderts. Theodor Adorno stellt in seiner „Philosophie der neuen Musik“ fest, dass „nur im Reich der Notwendigkeit, welche die

²⁶⁹ Siehe zum Beispiel SCRUTON, *Aesthetics*, 344 ff.

²⁷⁰ „The point can be illustrated through an Aristotelian analogy. Friendship is undeniably useful. A person with friends has support in times of trouble, and joy in times of good fortune. Friendship is one of the greatest benefits that life bestows, and we value it accordingly. But friendship comes only to the person who forgets its instrumental value. If I approach you with an eye to the benefit then I cease to see you as a friend. To gain a friend I must put another's interest before my own; and I must treat him as an end in himself, not as a means to my advantage. [...] So it is with aesthetic values. We obtain much that is useful to us through the experience of art. But the experience is available only if we forget the use. We must consider the work of art as an end in itself; only then does it become a means for us.“ SCRUTON, *Aesthetics*, 375

²⁷¹ SCRUTON, *Aesthetics*, 460

geschlossenen Kunstwerke monadologisch vorstellen, Kunst jene Kraft und Objektivität sich anzueignen vermag, die endlich zur Erkenntnis sie befähigt.²⁷² Gerade die desinteressierte Einstellung zu dem an sich geschlossenen Kunstwerk ermöglicht eine Erfahrung, die eine durchschlagende Erkenntnis nach sich zieht. Im ästhetischen Denken Adornos greift der Anspruch der musikalischen Erfahrung weit über das Postulat des Desinteresses hinaus:

„Wie das Ende, so greift der Ursprung der Musik übers Reich der Intentionen, das von Sinn und Subjektivität hinaus. Es ist gestischer Art und nah verwandt dem des Weinens. Es ist die Geste des Lösens. [...] Musik und Weinen öffnen die Lippen und geben den angehaltenen Menschen los. Die Sentimentalität der unteren Musik erinnert in verzerrter Gestalt, was die obere Musik in der wahren am Rande des Wahnsinns gerade eben zu entwerfen vermag: *Versöhnung*. Der Mensch, der sich verströmen lässt im Weinen und einer Musik, die in nichts mehr ihm gleich ist, lässt zugleich den Strom dessen in sich zurückfluten, was nicht er selber ist und was hinter dem Damm der Dingwelt gestaut war. Als Weinender wie als Singender geht er in die entfremdete Wirklichkeit ein.“²⁷³

In dieser Passage aus der „Philosophie der Neuen Musik“ scheinen quasi-soteriologisch motivierte Ansprüche nahezu hautnah greifbar. Die Diskussion des musikphilosophischen Denkens Adornos ist in diesem Rahmen freilich nicht extensiv möglich. Adornos Deutung von musikalischer Erfahrung zeugen jedenfalls dort von großer Skepsis, wo sie in erster Linie dem passiven Genuss des Hörers gilt. Die Ausbildung werkimmanenter „Logik der Konsequenz auf Kosten der passiven Perzeption des sinnlichen Klingens definiert den Rang gegenüber dem kulinarischen Spaß.“²⁷⁴ Die neue Musik Schönbergs verinnerlicht für Adorno diese Logik musikalischer Konsequenz und wird so zum Instrument, den Status der totalitären Tauschgesellschaft seismographisch nachvollzieht. Sie ist aber gleichzeitig auch das Medium der Versöhnung dieser Gesellschaft. Die reelle immanente Versöhnung stellt mit Blick auf das Versagen der Religion und die Katastrophe der totalitären Systeme des 20. Jahrhunderts für Adorno jedoch keine Option dar.²⁷⁵ Die soteriologisch motivierte Erfahrung der Musik

²⁷² ADORNO, Philosophie, 120

²⁷³ ADORNO, Philosophie, 122. Hervorhebung v. Verf.

²⁷⁴ ADORNO, Philosophie, 21

²⁷⁵ „[...] Es war eben dies absolute Interesse, welches die Kunst im neunzehnten Jahrhundert, als der totale Anspruch der philosophischen Systeme dem der Religion in den Orkus gefolgt war, beschlagnahmt hatte [...]“. ADORNO, Philosophie, 23

findet damit im weinenden Modus absoluter Verzweiflung statt. Sie ist von einer derart negativen Dialektik geprägt, dass sie sich in letzter Konsequenz selbst auslöscht:

Sie hat „alle Dunkelheit und Schuld der Welt auf sich genommen. All ihr Glück hat sie daran, das Unglück zu erkennen; all ihre Schönheit, dem Schein des Schönen sich zu versagen. [...] Sie verhallt ungehört ohne Echo. Schießt um die gehörte Musik die Zeit zum strahlenden Kristall zusammen, so fällt die ungehörte in die leere Zeit gleich einer verderblichen Kugel. Auf diese letzte Erfahrung hin [...] ist die neue Musik spontan angelegt, auf das absolute Vergessensein. Sie ist die wahre Flaschenpost.“²⁷⁶

Der soteriologische Charakter der musikalischen Erfahrung ist in vorreformatorischer Zeit durch die symbiotische Bindung zum religiösen Ritual klar bestimmt sowie transzendent besiegelt. Da musikalisches Erleben in Verbindung mit dem religiösen Ritual stattfindet, ist sie selbst Teil des Ortes der wirkmächtigen Handlung Gottes. Adorno beschreibt dieses Erleben negativ. Nach der Isolierung des musikalischen Erlebnisses vom religiösen Ritual und der Auflösung der transzendenten Bezüge verliert der soteriologische Charakter seine klare Bestimmung und seine metaphysische Rechtfertigung. Er wird nun im Modus der radikal unbestimmten Verzweiflung und des verlorenen Weinens erlebt. Nun spricht Adorno in seiner „Philosophie der neuen Musik“ freilich nicht vom gregorianischen Choral. Man könnte Adornos „neue Musik“ sogar in gewisser Dichotomie als zeitgenössische Erfahrung des klassischen gregorianischen Repertoires deuten. Erstere vollzieht die von Adorno konstatierte absolute Verlorenheit des modernen Individuums nach und ist ebenso wie dieses selbst auf „das absolute Vergessensein“²⁷⁷ und somit auf „leere Zeit“²⁷⁸ hin angelegt. Der gregorianische Choral dagegen ist die Musik, die in karolingischem Verständnis zur „Fülle der Zeit“, also zur Liturgie erklingt, in deren Kontext derjenige sakramental präsent ist, in dem nach augustinischem Verständnis alle Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im Brennpunkt einer Gegenwart zusammenfallen. Die sakramentale Anwesenheit Gottes ist das Heilmittel gegen alle Verzweiflung und Verlorenheit des Menschen. Er selbst baut darin die

²⁷⁶ ADORNO, Philosophie, 126

²⁷⁷ ADORNO, Philosophie, 126

²⁷⁸ ADORNO, Philosophie, 126

Brücke zum gefallen Menschen und affirmiert das Dasein und seinen Sinn. Der erklingende Choral bekleidet dieses Handeln akustisch und prägt es gestalterisch aus.²⁷⁹

In dem Augenblick aber, in dem die aller Schönheit entsagende „neue Musik“ zu Ohren kommt, setzt sie unweigerlich den Charakter frei, den wohl alle Musik trägt, wenn sie als Musik wahrgenommen wird. Wenn die allgemeine Tiefenstruktur der musikalischen Erfahrung in sich einen soteriologischen Charakter birgt, so würde dieser Charakter der Erfahrung von Musik an sich ein Moment der Konstanz in der Wirkungsgeschichte aller europäischen Musik bedeuten. Der Choral wäre dann genau das Repertoire, der diesen Charakter als ursprünglicher Zeuge durch die Jahrhunderte hindurch beglaubigt hat. Unter diesem Gesichtspunkt erhält der durch die zeitgenössischen Theoretiker verbürgte „ontologische Charakter“ des Repertoires neue Plausibilität.

Ein zweites Moment, das auf die „Dicke“ der Wirkungsgeschichte der musikalischen Erfahrung hinweist ist ihre prinzipiell unendliche Wiederholbarkeit. Dieses Moment ist für die musikalische Erfahrung im Kontext des sakralen Rituals leicht nachvollziehbar. Die fatalen Auswirkungen des menschlichen „Falls“ haften der Natur des Menschen unausweichlich an. Sein Heil hängt von der Verbindung zu dem sich im Messritus manifestierenden Gott ab. Hier wird er für seinen Weg in der „Zwischenzeit“²⁸⁰ ausgerüstet, der ihm die Möglichkeit zur ewigen paradiesischen Verbindung mit Gott erschließt. In dieser Zwischenzeit ist die sakramentale Verbindung zu Gott ein ständiges Desiderat. Das

²⁷⁹ Der Gesang verstummt freilich im Moment der Realpräsenz. Die Momente der tatsächlichen „Wandlung“ sind dem Wort Christi vorbehalten, dem staunendes Schweigen und Schauen folgt. Der Kern des christlichen Sakraments ist als Mysterium begrifflich – und damit auch klanglich - unfassbar. Das erklingende Repertoire ist zwar quasi symbiotisch mit dem Eindruck des Ritus verbunden. Es betrifft aber nicht den Kern des Sakraments. Dieser besteht im Handeln Gottes selbst. Die Handlung des Priesters *in persona Christi* stellt den absoluten Höhepunkt des Messrituals dar. Es wurde im Laufe der Arbeit vermehrt auf die ontologische Dimension des klingenden Chorals aufmerksam gemacht. Auch ohne den konkreten Wortbezug ist er in symbiotischer Beziehung zum Ritual Teil des Rahmens, in dem konkretes Wirken Gottes wahrgenommen wird. Der Choral wird aber keineswegs als magische Musik, die als Medium die göttliche Wirkung anwesend macht, verstanden. Dies unterscheidet ihn von Zaubersprüchen oder der Kultmusik anderer Religionen.

²⁸⁰ Also der Zeit zwischen dem ersten und dem zweiten, endgültigen Kommen Christi. Siehe hierzu beispielsweise BEYSCHLAG, Karlmann, Dogmengeschichte, besonders Bd. 2.

wirkmächtige Handeln Gottes soll möglichst das ganze Leben durchdringen. Die liturgischen Rituale haben in der karolingischen Lebenswelt in der Tat eine alles durchdringende Bedeutung: „Jeder war zeitlebens von ihr berührt, und nichts trat von der frühmittelalterlichen Religiosität anschaulicher hervor als die Liturgie, wie auch nichts tiefer ins allgemeine Leben eindrang.“²⁸¹ Das Messritual, dessen Kern im sakramentalen, i.e. wirkmächtigen Handeln Gottes am Menschen besteht, offeriert keine Information im Sinne einer primär kognitiv erfassbaren Datenübermittlung. Sie öffnet den Kontakt zu einem Medium, das als unendliche Liebe und als Quell des Lebens gedeutet wird. Dieser Kontakt und die damit verbundenen Erfahrungen sind immanent prinzipiell endlos wiederholbar und verlangt nach regelmäßiger Erneuerung. Der Sinn des Messrituals erschöpft sich für den mittelalterlichen Menschen daher keineswegs in der vollständigen Erklärung seiner inhaltlichen Bezüge.²⁸² Er erschließt sich einzig im Erfahrungswissen einer stets wiederholbaren Begegnung. An diesem Punkt wird eine auffallende Parallele zur ästhetischen Erfahrung offenbar. Bei der methodologischen Diskussion der Textkritik wurde angemerkt, dass diese das eigentliche Objekt der Musik gar nicht in den Blick bekommt. Ihr Forschungsbereich ist das Feld der Zeugen und Zeugnisse. Nur hier sind empirisch operierende Messungen und Vergleiche möglich. Ihre Ergebnisse sind objektiv und können in sich abgeschlossene Aussagen über ihr Formalobjekt abgeben. Dies kann innerhalb der Erfahrungswelt der Musik nicht gelten. Der Kern des musikalischen Wissens stellt ebenfalls ein subjektiv erlebtes Erfahrungswissen dar. Das Wissen, das sich im musikalischen Geschehen vermittelt, ist ein prinzipiell unendlich wiederholbares Erfahrungswissen. Bertam beschreibt die ästhetische Wahrnehmung im Anschluss an die Zeichenlehre Goodmans als unendliche Entzifferungsarbeit. Der Kern dessen, was in der musikalischen Bewegung wahrgenommen wird, ist nicht objektiv und abschließend fassbar. Da die geistigen Bewegungen des Menschen sich stets neu ordnen und daher auch immer Neues zu entdecken vermögen, werden auch immer neue Facetten in der Musik gehört und mitgeföhlt. Das Verstehen des Kunstwerkes schließt sich niemals ab, „da das Verstehen hin

²⁸¹ ANGENENDT, Frühmittelalter, 327

²⁸² Roger Scruton bringt diesen Sachverhalt treffend auf den Punkt, wenn er schreibt: „The person who goes once to Mass, and comes away with the thought „now I know what it means, and I need not go again“, either has not seen the point of it, or else does not believe. Even if he is able thereafter to remember every gesture and every word; even if he gives the most subtle and persuasive commentary on the associated theology and doctrine, he still has not understood the ritual. The meaning of the Mass is inseparable from the experience and must, for the believer, be constantly renewed.“ SCRUTON, Aesthetics, 460

und her gerissen ist zwischen Momenten des Materials und Momenten einer verständlichen Ordnung“²⁸³. Genau durch diese Spannung unterscheide sich „das Verstehen in der Kunst von anderen Erfahrungen des Verstehens“²⁸⁴. Musikalisches Wissen bleibt als Erfahrungswissen daher immer offen. Auf der Suche nach den Strukturen einer verständlichen Ordnung stößt der Geist während des Prozesses der musikalischen Rezeption stets auch auf unverständliche und bedeutungs offen-mysteriöse Momente. Der Zeuge der musikalischen Bewegung erlebt somit mentale „Gegenstände“ „in“ der Musik, derer er nicht habhaft wird, die ein Eigenleben besitzen und sich im Bereich des Mysteriösen ansiedeln.²⁸⁵ Sie existieren „an sich“ gar nicht, sie verdanken ihre Existenz der mentalen Rezeption und der Metaphernfähigkeit des Individuums. Dennoch wird der musikalische Gegenstand zum Charakter und Wegbegleiter, mit dem der Hörer mitgeht und mitfühlt, und der dem Hörer etwas „zu sagen“ hat. Die Wegstrecke, die der Hörer mit dem Charakter des musikalischen Gegenstands während des musikalischen Rezeptionsprozesses zurücklegt, ändert sich von Mal zu Mal. An immer neuen Stellen verdichten sich sprechende oder bedeutungs offen-mysteriöse Momente. Der Rezeptionsprozess kann somit als *sympathisch* beschrieben werden. Er ist als solcher kognitiv unerschöpflich und prinzipiell wiederholbar.

Die Kategorie „Gegenstand“ umfasst im Mittelalter ein weitläufigeres Feld als für uns heute. Mysteriöse Bewegungen, die in karolingischer Zeit den zeichenhaften Bewegungen des mysteriösen Gottes zugeschrieben werden, bleiben im veränderten Deutungsrahmen der Moderne als unbestimmt zurück. Was beide verbindet, ist ihr *sympathischer* Charakter und damit verbunden die prinzipielle Wiederholbarkeit des rituellen bzw. ästhetischen Erlebnisses.

²⁸³ BERTRAM, Kunst, 237

²⁸⁴ BERTRAM, Kunst, 237

²⁸⁵ Auf das mysteriöse bzw. unaussprechliche Moment der ästhetischen Erfahrung weist beispielsweise auch Diana Raffman hin. Sie schließt dabei an die Ästhetik von Lerdahl und Jackendoff an, die eine der Sprache analogen semantischen Charakter postulieren. Die quasi-syntaktische Struktur von Musik verführe den Hörer dazu, sie auch wie eine Sprache aufnehmen zu wollen. Dieses Desiderat wird aber notwendig enttäuscht. Der Lesevorgang der semantischen Struktur vermittelt keine sprachanalogen Inhalte. Die semantische musikalische Erfahrung suggeriert daher einen textanalogen Lesevorgang, der allerdings in einer Unaussprechlichkeit resultiert. Siehe RAFFMAN, Music and Mind, 53 ff.

Ein drittes Moment, das sowohl die mittelalterlich-rituelle als auch die säkular-ästhetische Erfahrung der Wirkungsgeschichte bezeugt, ist das Moment der impliziten Gemeinschaftlichkeit des Hörerlebnisses. Es wurde bereits die *sympathische* Verfassung der ästhetischen Erfahrung beschrieben. Im ästhetischen Rezeptionsprozess fokussiert sich der Hörer kognitiv auf das, was es mit dem musikalischen Charakter zu erleben gilt. Diese ästhetische Erfahrung wird somit als eine lebendige Beziehung zwischen einem Objekt und einem musikalischen Subjekt erfasst. Mit der sympathischen Fokussierung nimmt das Subjekt dabei allerdings eine Art universelle Signifikanz an. Der Zuhörer entfernt sich beim musikalischen Erleben aus einer isolierten Individualität und tritt in einen impliziten Kreis anderer Zuhörer ein. Der Hörer erlebt den musikalischen Charakter somit immer aus der Perspektive der ersten Person *Plural*. Roger Scruton arbeitet diesen Zusammenhang der innewohnenden Gemeinschaftlichkeit der ästhetischen Erfahrung folgendermaßen heraus: „The meaning that I find in the object is the meaning that it has for all who live like me, for all members of my „imagined community“, who share our „first-person plural“ and whose joys and sufferings are mirrored in me.“²⁸⁶ Mit einem Verweis auf Kants Kritik der reinen Vernunft wird hier beschrieben, wie das ästhetische Urteil immer auch an einen Gemeinssinn appelliert. Der Hörer nimmt sich hier als Mitglied einer impliziten Gemeinschaft von Mithörern wahr, deren gemeinsame Lebensart sich im sympathischen Wahrnehmungsprozess dem musikalischen Charakter präsentiert. Der ästhetischen Erfahrung wohnt daher stets eine Gemeinschaft von Mithörern, als dessen Teil sich das Individuum begreift inne.

In der Erfahrung des christlichen Messrituals der Karolingerzeit erstreckt sich diese Gemeinschaftlichkeit auf die Gesamtheit *aller* je existierenden Menschen. Bei der Diskussion des liturgischen Zeitverständnisses wurde darauf hingewiesen, dass die liturgische Zeit der Messe als erhöhte Zeit zu fassen ist. Die frühmittelalterliche Weltzeit verläuft vertikal und konstituiert eine Hierarchie von Geschehnissen und Personen. Alle je existierenden Menschen und Gegenstände sind in dieser Hierarchie eingefasst und präsent. Gottes Ewigkeit umfasst *alle Zeit*. In der so verstandenen Ewigkeit vereint sich alles Zukünftige, Gegenwärtige und Vergangene im Brennpunkt einer göttlichen Präsenz. Am Kreuz umfängt Gott in Jesus Christus alle Zeiten und Geschehnisse. Dieser Moment ist Gipfel und Fülle der Zeit. Er wiederholt sich in der Liturgie anamnetisch. Die Liturgie der Messe wurde daher als die erhöhte Zeit *eo ipso* verstanden. Indem der mittelalterliche Mensch an ihr teilnimmt, nähert er sich dem tatsächlichen Leben Gottes und damit dem Gesamt aller. Vor dem Hintergrund

²⁸⁶ SCRUTON, *Aesthetics*, 460

dieses Verständnisses wird der immanente gemeinschaftliche Charakter der Erfahrung des Messrituals deutlich. Das Individuum begegnet seinem Gott hier nicht isoliert und in Form einer privaten Geste. Indem es vor Gott tritt, durchbricht es seine Isolation und findet sich in der Gemeinschaft aller Menschen wieder, die Gemeinschaft der Verstorbenen und der noch nicht Geborenen inbegriffen. Er begegnet dem erhöhten liturgischen Zeitraum nicht aus der Perspektive der ersten Person Singular, sondern aus der entgrenzten Perspektive der ersten Person *Plural*.

Hier findet sich auch ein Anhaltspunkt dafür, warum die bereits beschriebene peinlich genaue Einhaltung der Rituale einen Grundzug der karolingischen Kultur darstellt. Die Konsistenz des Ritus bürgt für das Kontinuum der Gemeinschaft, die sich hinter der ersten Person Plural verbirgt. Änderungen im Ritual implizieren, dass die Gemeinschaft der Lebenden und Toten im Leben Gottes ein Provisorium darstellt und sie gefährden dadurch die Konsistenz der individuellen ersten Person Plural sowie des Individuums selbst. Das Ritual als solches trägt daher eine zeitlose Qualität, es affirmiert die Gemeinschaft als permanent, ewig und von Gott gehalten.

Man könnte mit Roger Scruton in der religiösen Erfahrung den Archetypen aller Gemeinschaftserfahrungen sehen. „The religious experience is the archetype [...] of all those experiences which are essentially „shared“, and which affirm the first-person plural that protects and endorses our endeavours. Yet its seat in the human psyche is adjacent to that of the aesthetic experience: it involves a comparable search for meaning, and a comparable straining to hear, in the most intimate experience, the distant voices of the tribe.“²⁸⁷ Scruton parallelisiert hier die ästhetische und die religiöse Erfahrung. Die Differenzierung wird durch die Abgrenzung der Begriffe von Glauben und Vorstellung erreicht. Während bei Scruton der soteriologische Charakter bei der ästhetischen Erfahrung durch einen Akt des Willens (der Vorstellung) hervorgerufen würde, käme dieser im Ritual durch einen Akt des Glaubens (als

²⁸⁷ SCRUTON, *Aesthetics*, 462. Für Scruton impliziert die musikalische Erfahrung sogar einen Appell, der weit über den Privatbereich des Einzelnen hinausgeht. Er erreicht diese Interpretation über eine Reflexion der sympathischen Struktur des Hörerlebnisses, die auf eine innewohnende Gemeinschaftlichkeit verweist. „For although music can be understood and heard in private, we should be entirely at loss if we did not hear it as a social gesture: an appeal to the community of listeners, to seek out and sympathize with the life that resides in tones. It matters to us, what forms of life we listen to; and the preferences of other people also matter. We cannot exist at ease in a world of aliens; we strive instead to extend and enhance the web of sympathy.“ SCRUTON, *Aesthetics*, 370

Gnade) zustande. Er illustriert den Parallelismus mit dem Bild des Tanzes aus Friedrich Nietzsches Geburt der Tragödie²⁸⁸ und dem Ritual der Messe²⁸⁹. Dieser Parallelisierung kann im Rahmen unserer Überlegungen jedoch nicht zugestimmt werden. Für das von Augustinus her geprägte Denken der Karolingerzeit erfolgt die Gnade nicht durch den menschlichen Willensakt, sondern vielmehr durch das Handeln Gott selbst. Letzteres ist kein selbstverständliches Teil unserer Erfahrungswelt mehr. Daher ist auch die Erfahrung der Gemeinschaftlichkeit, die sowohl der ästhetischen als auch der rituellen Wahrnehmung immanent ist, keineswegs identisch. Im Falle der karolingischen Liturgie umfasst die Gemeinschaft alle von Gott in die Existenz erhobenen und präsenten Subjekte. Im Falle der ästhetischen Wahrnehmung bleibt die implizierte Gemeinschaft inhaltlich weitaus unbestimmter und manifestiert sich vielleicht, wie bei Adorno, nur im Modus der verzweiferten Sehnsucht.

Das letzte Indiz, das auf die Kontinuität der mittelalterlichen rituellen Erfahrung und der modernen ästhetischen Musikerfahrung verweist, bezieht sich nun dezidiert auf die materielle Gestalt des Ritus bzw. der musikalischen Struktur. Es wurde bereits beschrieben, dass sich ästhetische Wahrnehmungen in materieller Hinsicht zunächst auf den eigensprachlichen Charakter ihres Gegenstandes beziehen. Wenn dieser sich nämlich „in seiner materialen Verfasstheit auf sich selbst bezieht, dann entwickelt er Elemente seiner eigenen Sprache. Es sind Elemente, die nicht von anderen Dingen als solche geteilt werden.“²⁹⁰

Gleichzeitig öffnet sich der idiolektische Charakter des Gegenstands. Der Entzifferungsvorgang bezieht sich einerseits auf die dem Gegenstand eigene Sprache, andererseits auch auf das Verständnis außerhalb des Gegenstands. Der Idiolekt²⁹¹ des Kunstgegenstandes ist eingebettet in eine weitere kulturelle Umwelt. Seine Entzifferung steht in einer vielschichtigen Beziehung zu dieser Umwelt.

Hier ist der Ansatzpunkt für Momente der *Anspielung*. In gewisser Weise beschreiben diese Momente die Außenseite des oben angesprochenen inneren mysteriösen Charakters der rituell-musikalischen bzw. musikästhetischen Erfahrungen. Beide bleiben in ihrer Rezeption grundsätzlich offen für neue Deutungen. Sowohl das Ritual als auch das musikalische Werk

²⁸⁸ siehe NIETZSCHE, Geburt, 49 ff.

²⁸⁹ siehe SCRUTON, Aesthetics, 462.

²⁹⁰ BERTRAM, Kunst, 234

²⁹¹ Der Begriff stammt aus dem Denken Umberto Ecos. Der Idiolekt bezeichnet die Sprache eines Einzelnen in Abgrenzung zu der allgemeinen Sprache einer Gemeinschaft. Siehe ECO, Semiotik, 151 ff.

können auf Dinge außer sich anspielen. Der aufsteigende Weihrauch deutet auf die aufsteigenden Gebete der Gläubigen und auf die Weihrauchschalen im Jerusalemer Tempel hin. Die Textpassage eines Liedes spielt auf eine Situation an, die dem Hörer aus der historischen Literatur bekannt ist. Anspielungen können sowohl transitiv (wie im letzteren Fall) als auch immanent auftreten. Hier bezieht sich die Anspielung auf andere rituelle bzw. musikalische Phänomene.²⁹² Durch die Vernetzung der Anspielungen erschließen sich inhaltliche Querverweise und Bedeutungsüberschüsse.

Es ist anzunehmen, dass auch der Idiolekt eines gregorianischen Stückes für derartige Anspielungen offen ist. Diese könnten ebenfalls sowohl transitiv als auch immanent beschreiben werden. Wortfelder verweisen aufeinander, stellen inhaltliche Bezüge her und deuten sich dadurch gegenseitig. Widerkehrende musikalische Bewegungen wecken Assoziationen. Derartige Anspielungen können wahrgenommen werden, entziehen sich allerdings jeder systematischen Erklärung. Die Erklärung verlässt automatisch die Welt der Musik. Sie entfremdet durch den kognitiven Transfer in die Welt der Zeugnisse die Erfahrung der Anspielung. Sie kommt durch die Vernetzung vieler Determinanten zustande. Diese beinhalten beispielsweise einen konkreten sozialen Kontext mit einer bestimmten Kultur, implizieren gemeinschaftliches Wissen sowie gemeinsame Narrativen. Muss eine Anspielung systematisch erklärt werden, so fehlt mindestens eine dieser Determinanten. Die Anspielung als solche kam also nicht zustande. Oben wurde ästhetisches Verständnis im Sinne einer Akquisition von Erfahrungswissen verstanden, und dabei die Welt der Musik von der Welt der Zeugnisse abgegrenzt, denn nur in Welt der Musik wird musikalisches Wissen generiert. *Was* der Hörer als Musik hört, *wie* er sie hört und was er *in* ihr hört, hängt vom kulturellen Kontext und somit von der Bildung des Hörers ab. Sie ist der Kanal, der die Sphäre der Zeugnisse mit der Welt der Musik verbindet. Die komparatistisch erschlossene Analyse immanenter Anspielungen im Repertoire kann zur Bildung des Hörers beitragen. Die Anspielungen sind aber nicht aus den Handschriften heraus beweisbar, sie werden als Erfahrungswissen erlebt oder bleiben ungehört.

²⁹² Transitiver und immanenter Charakter können oft nicht eindeutig unterschieden werden. Zuweilen trägt die Anspielung auch beide Momente. Als prominentes Beispiel kann auf dem Feld der Musik das Leitmotiv angeführt werden: jenes spielt sowohl auf einen nicht-musikalischen Sachverhalt an, wirkt jedoch durchaus auch als widererkennbares und bedeutendes musikalisches Signal. Im rituellen Bereich kann man an diverse Gesten denken, die sowohl auf eine geistige Realität oder eine heilsgeschichtliche Bedeutung verweisen wollen, dabei aber auch Querverweise zu anderen rituellen Handlungen herstellen.

Ausgangspunkt dieser Überlegungen war die These einer Kontinuität der Wirkungsgeschichte von Musik. Fundamentale Brüche in der Erfahrungswelt verschließen uns das unmittelbare Verständnis der zu erlebenden Dinge im gregorianischen Repertoire. Fragen nach dem adäquaten Verständnis der Rhetorik des Repertoires, besonders nach dem Zusammenhang von Text und musikalischer Bewegung sind also nur mit großen Vorbehalten zu beantworten. Trotzdem handelt es sich bei der Aufführung und der Rezeption der Stücke nicht um marktorientierte Erfindungen der modernen Imagination.²⁹³

Es gibt durchgängige Strukturen, die sowohl die heutige ästhetische Erfahrung als auch die spezifisch rituelle Erfahrung, deren Bestandteil der Choral eigentlich ist, prägen. Das musikalische Erlebnis ist impliziert eine Gemeinschaft, trägt soteriologischen Charakter und ist im Prinzip unbestimmt oft wiederholbar. Als stets neuer Entzifferungsvorgang birgt es bedeutungssoffene und mysteriöse Momente. Die Kommunikation über die musikalischen Erlebnisse geschieht in Form von Metaphern. Diese Eigenschaften beschreiben die kontinuierlichen Momente der mittelalterlichen rituell-musikalischen Erfahrung und der modernen ästhetischen Musikerfahrung.

Es gibt eine kontinuierliche Sequenz von Interpretationen des gregorianischen Repertoires. Jede Interpretation blickt durch eine vorhergegangene auf das Repertoire. Die Sequenz besteht daher aus in sich verschränkten Interpretationen und wurde als Wirkungsgeschichte bezeichnet. Mit der Wirkungsgeschichte prägt sich das metaphorische Gefüge aus, mit dem die Entzifferung des ästhetischen Gegenstands stattfindet. Würde es kein Kontinuum der Wirkungsgeschichte geben, so wäre jede Interpretation des gregorianischen Chorals eine Erfindung. Es müsste in diesem Fall den Einwänden Daniel Leech-Wilkinsons²⁹⁴ zugestimmt werden. Die Kommunikation unserer Erlebnisse steht allerdings im Kontext einer kontinuierlichen Wirkungsgeschichte. Der heutige Hörer hört daher durchaus Anspielungen im Repertoire, die den Sinn einer Passage erklären können und rhetorische Bezüge und musikalische Kommentare zum Textinhalt einschließen. Die gehörten Anspielungen sind grundsätzlich mitteilbar und können durchaus plausibel sein. Derartige sinnerschließende Anspielungen sind allerdings keineswegs wissenschaftlich verifizierbar. Sie erhalten ihre Plausibilität durch eben das Kontinuum der Wirkungsgeschichte, dessen erster Zeuge das klassische gregorianische Repertoire darstellt.

²⁹³ Dies postuliert Daniel Leech-Wilkinson in seinen in der Einleitung umrissenen Thesen. Siehe LEECH-WILKINSON, *Invention* sowie die Einleitung dieser Arbeit.

²⁹⁴ Siehe die Einleitung dieser Arbeit.

Beispieluntersuchung

Im Folgenden sollen nun Stücke des klassischen Repertoires untersucht werden. Es handelt es sich dabei nicht um Analysen im klassischen semiologischen Sinne. Die in den vorhergehenden Abschnitten vorgestellten Einwände machen ein derartiges Unterfangen unmöglich. Es kann zwar durchaus an die fundamentalen Feststellungen Eugène Cardines angeknüpft werden. Dabei sollen Verknäppungen der wissenschaftlichen Metatheorie vermieden werden.²⁹⁵

Für Cardine existieren im klassischen gregorianischen Repertoire Stücke, die in formaler Hinsicht rezitierend und formelhaft erscheinen. Dieser Eindruck entsteht sowohl bei der Betrachtung der zugrundeliegenden Partituren als auch beim Hören der Stücke. Viele Formeln oder Modelle begegnen dem Hörer im Laufe des Repertoires immer wieder. Manchmal tragen die wiederkehrenden musikalischen Formeln sogar den gleichen Text.²⁹⁶

Auf der anderen Seite gibt es Stücke, deren melodische Gestalt einmalig erscheint und sich so im Repertoire kein zweites Mal findet. Cardine sieht hier den eigentlichen Ort gregorianischer Ästhetik. Wie gezeigt wurde, werfen die ästhetische Hierarchisierung Cardines und sein daran anschließendes Konzept vom „Wesen des Chorals“ Fragen auf. Aus der Beobachtung formaler Differenzen kann nicht *per se* auf analoge differenzierende Kompositionsweisen geschlossen werden. Auch deren ästhetische Bewertung scheint fraglich. Daher soll an dieser Stelle lediglich die formale Heterogenität des Repertoires konstatiert werden.

Es soll daher mit einem Modell gearbeitet werden, welches der groben Differenzierung innerhalb der klanglichen Ästhetik des klassischen gregorianischen Repertoires Rechnung trägt. Dies geschieht zunächst völlig wertfrei. Diese Differenzierung soll mit dem Begriffspaar *Idee der Cantillation* - *Welt der Expressivität* gekennzeichnet werden. Eine

²⁹⁵ Die Untersuchung findet daher im Modus der beschreibenden Beurteilung statt. Sie nimmt nicht für sich in Anspruch, Gesetzmäßigkeiten oder Kompositionsprinzipien zu bestätigen oder zu entdecken. „[...] Scientific confirmation of a hypothesis does not constitute a guarantee of what is out here. [...] The scientific method can only predict and control. [...] The historical scholarly method has sought to duplicate the methods of the physical sciences by aping „scientific method.“ CROCKER, *Gregorian studies*, 78

²⁹⁶ Siehe hierzu auch Eugène Cardines berühmte „Liste“: „*mêmes texts-mêmes melodies*“. Sie wurde von Manuela Kohlhaas in den „Gregorianischen Quellen und Zeugnissen“ herausgegeben und kurz besprochen. Siehe KOHLHAAS, *Liste*, 45 ff.

derart großflächige Gegenüberstellung kann freilich keiner subtilen klangästhetischen Diskussion dienen. Sie ist vielmehr ein vorbereitender Schritt für die Entwicklung einer adäquaten Sprache zur Untersuchung der Stücke.

In den Liturgien der Buchreligionen spielt die Verkündigung heiliger Texte eine wesentliche Rolle. Die *Cantillation* hat ihre Wurzel in der fundamentalen Aufgabe des liturgischen Gesangs, einen vorgegebenen, oft biblischen Text in einer Liturgie zu deklamieren. *Cantillation* drückt daher in erster Linie eine deklamatorische *Tätigkeit* aus. Die im jüdisch-christlichen Bereich wohl gewichtigste Form der *Cantillation* stellt die Psalmenrezitation dar.²⁹⁷ Die musikalische Struktur der *Cantillation* ist zunächst ganz vom allgemeinen syntaktischen Aufbau des Textes her geprägt. Mit musikalischen Standardformeln werden Satzanfang, Satzmitte und Satzende angezeigt. Für die Psalmodie gilt in der Regel folgendes Schema:

I (Initium) – T (Tenor) – (Flexa) – T (Tenor) – M (Mediatio) *

Ri (Reintonation) – T (Tenor) - Ter (Terminatio)

Die *Cantillation* wurde bis hierher als *Tätigkeit* beschrieben. Natürlich findet man die *Idee der Cantillation* aber auch in notierter Gestalt auf dem Papier. Im vorhergehenden Abschnitt wurde anhand verschiedener Beobachtungen die Kontinuität der Wirkungs- und Interpretationsgeschichte aufgezeigt. Sobald ein Text als Klang in der Welt der Musik ertönt, ist er offen für alle dort beschriebenen Erlebnisse. Dies gilt auch für das Moment der musikalischen oder textlichen Bezugnahme bzw. Anspielung. Die erklingende *Cantillation* hat daher grundsätzlich sowohl einen deklamatorischen, aber auch einen expressiven ästhetischen Charakter. Dies gilt auch dort, wo die notierte *Cantillation auf dem Papier* keine

²⁹⁷ Die Psalmodie wird hier als ein Sonderfall der *Cantillation* verstanden. Siehe hierzu auch GRÖBLER, Einführung, 15 ff. James Mc Kinnon bietet außerdem einschlägige Studien sowohl über den Ursprung der *Cantillation* im Synagogen Raum als auch über die Transmisson der Psalmen-Cantillation in westeuropäische Gebiete. Siehe hierzu besonders MC KINNON, On the Question of psalmody, 159 ff. sowie MC KINNON, Desert Monasticism, 505 ff.

Reaktion auf den Textinhalt erkennen lässt. Als musikalisches Schema verhält sie sich hier grundlegend neutral zu theologischen oder emotionalen Inhalten.²⁹⁸

Im Repertoire gibt es viele Stücke, die eine formale Struktur im Sinne der Idee der *Cantillation* besitzen. Ihr Aufbau wirkt – in Anlehnung an die vorgegebene Struktur – eher formelhaft. Bei Messgesängen ist die *Cantillation* klassischerweise bei den mit den Lesungen verbundenen Gesängen anzutreffen, also vor allem im *Tractus* und im Vers des *Graduale*. Diese Texte sind selbst Liturgie. Ihr Text *muss* erklingen. Sie können innerhalb der Architektur der karolingischen Liturgie weder gekürzt noch ersetzt werden, sondern stellen vielmehr deren integrale Bestandteile dar.

Die *Idee der Cantillation* prägt viele Stücke des Repertoires. Wie Cardine beobachtet, gibt es aber auch Stücke, die von dieser Grundidee abweichen. Die *Welt der Expressivität* ist nun der Bereich im Repertoire, in dem musikalisch „auskomponierte“ Eigenschaften vorstellbar sind. Die musikalische Struktur scheint hier nicht unmittelbar an die Syntax des Satzes gebunden. Sie scheint schon auf dem Papier auf Bezüge und Bedeutungsüberschüsse hinweisen zu wollen. Für Cardine stellt der Text das absolute Parameter für alle musikalische Bewegung der Gregorianik dar. Da bei diesen Stücken nicht die Deklamation im Vordergrund steht, drücken sie eine wie auch immer motivierte und zuweilen offenbar musikalisch komplexe Meditation des Textes aus. Die starre Koppelung von Textstruktur und musikalischer Formel scheint zugunsten einer auskomponierten und expressiv-musikalischen Kommentierung des Textes aufgebrochen. Ein freies Spiel mit den Formeln und deren Durchbrechen ist in diesem Sinn Bedingung der Möglichkeit einer musikalischen Expressivität. Diese kann als eigenständiger Parameter auf den Text eingehen. Besonders der *Introitus*, die *Communio* aber auch das *Offertorium* sind für Cardine die Orte dieser *Welt der Expressivität*. Dies sind

²⁹⁸ An dieser Stelle muss darauf hingewiesen werden, dass es sich bei vielen Gesängen, die Gegenstand der *Cantillation* sind, um Poesie handelt. Dies gilt besonders für die Psalmen. Die Ästhetik der Psalmen ist in formaler Hinsicht versgebunden und arbeitet oft mit dem Parallelismus der Verszeilen. Hier lässt sich schon eine eigenartige Dichotomie feststellen. Das Schema der *Cantillation* „auf dem Papier“ erscheint starr und ignorant gegenüber Expressivität und Rhetorik. Wo das *Cantillationsschema* aber mit der syntaktischen Struktur von Poesie Hand in Hand geht, übersteigt es bereits „auf dem Papier“ die Ebene des bloß ordnenden und deklamatorischen Parameters. Poesie und deklamatorischer Parameter sind symbiotisch verzahnt. Wird die Poesie als solche wahrgenommen, ist auch die *Cantillation* rhetorisch.

Gesänge, die nicht *eo ipso* selbst Liturgie sind, sondern liturgische Handlung begleiten. Sie sind primär Prozessionsgesänge²⁹⁹ und ihre Verse können nach Bedarf auch gekürzt werden.

Im Folgenden geht es um die konkrete Bestimmung des Verhältnisses zwischen der *Idee der Cantillation* und der *Welt der Expressivität*. Dieses Verhältnis kann, wie oben bereits kurz angerissen, keineswegs als Dichotomie, sondern soll hier als Kontinuum verstanden werden.³⁰⁰ Mit dem poetischen Charakter der Texte ist der Keim von Expressivität schon in der *Cantillation* vorhanden. Expressivität als komponiertes Phänomen inhaltlicher Kommentierung und Stellungnahme nimmt hier bereits ihren Anfang.

Anhand von Beispielen könnte nun die Idee der *Cantillation* sowie die Stücke, die kompositorischer Expressivität aufweisen, innerhalb des Repertoires verfolgt werden. Dies wäre aber nur möglich, wenn die Funktion der musikalischen Bewegung bei den beiden Verwendungsarten wesentlich unterschieden wäre. Eine funktionale Unterscheidung könnte so aussehen: Der strikte formelhafte musikalische Verlauf der *Cantillation* reagiert nicht auf den Textinhalt. Beim expressiven Gebrauch der musikalischen Formen tritt eine zweite inhaltlich-kommentierende Ebene zum Text hinzu. Durch die Analyse der Formeln könnten die Anspielungen, die der fiktive Autor des Repertoires auskomponierte verstanden werden.

Es wurde aber festgestellt, dass diese funktionale Unterscheidung der musikalischen Bewegung nicht möglich ist. Musikalische Bewegung birgt *in jedem Fall* ein Erfahrungswissen, das in Form intentionaler Objekte im Spannungsfeld akustischer Signale und individueller Imagination zustande kommt. Somit muss die Idee der *Cantillation* als ein Gegenstand der „Welt der Zeugnisse“ aufgefasst werden. Sobald die *Cantillation* erklingt, ist sie ein musikalisches Objekt ästhetischer Erfahrung, Teil der „Welt der Musik“ und damit notwendig expressiv.

Das hierarchische Modell Cardines verbannt alle sogenannten „gregorianischen Modellkompositionen“ ganz in den Bereich der scheinbar strikt formelhaften *Cantillation*. Dieser Bereich existiert aber nur auf dem Gebiet der Zeugnisse. Auch Richard Crocker weißt

²⁹⁹ Der Introitus begleitet den Einzug des Zelebranten, die Communio den Kommuniongeang der Gläubigen, das Offertorium die Prozession der eucharistischen Gaben zum Altar.

³⁰⁰ Dies bestätigt auch Bernhard Gröbler in seinem jüngsten Werk. „Zusammen mit der Cantillation [...] bildet die Psalmodie Ausgangspunkt und Grundlage aller Gregorianik. Dies gilt sowohl historisch wie stilistisch. Jedes tiefere Verständnis des Gregorianischen Choral setzt Kenntnis und Beherrschung der Psalmodie voraus.“ GRÖBLER, Einführung, 15

auf diesen interpretatorischen Fehlschritt hin. In den Zeugnissen kann nach den Gesetzmäßigkeiten gesucht werden, die das Verhalten der Formeln regulieren.³⁰¹ Im Fall der Modellkompositionen werden diese Gesetzmäßigkeiten durch die Konventionen liturgischer Deklamation erklärt. In der Welt der Musik haben *formulae* kein Verhalten. Sie sind weder Objekte noch Personen. Das, was in ihrer Bewegung gehört wird, hängt vom Hörer ab: „*People, behaving musically use them.*“³⁰²

³⁰¹ „Finding the laws that would govern their behaviour.” CROKER, *Gregorian studies*, 80

³⁰² CROCKER, *Gregorian studies*, 80. Hervorhebung v. Verf..

Die Tractus-Gesänge der Ostervigil

Die Tractus-Gesänge stellt ein vieldiskutiertes Phänomen des gregorianischen Repertoires dar. Der gesamte elfte Band der „Beträge zur Gregorianik“ ist im Grunde eine Monographie zu diesem Thema.³⁰³ In der ältesten Quelle (dem *Antiphonale Missarum Sextuplex*) umfasst das Repertoire der Tractus-Gesänge 21 Stücke, wobei 17 davon als Zwischengesänge des Wortgottesdienstes der Messe dienen. Es wird schon im 9. und 10. Jahrhundert großräumig erweitert.³⁰⁴ Der liturgische Ort der Gesänge liegt vor der Verkündigung des Evangeliums. Der Tractus ersetzt an den Sonntagen der Vorfasten- und Fastenzeit (die Zeit von Septuagesima bis Palmsonntag) das Halleluja. Das außergewöhnlichste formale Merkmal der Tractus-Gesänge ist die Tatsache, dass sie wohl ursprünglich psalmodierend von einem Solisten vorgetragen wurden und keinen Kehrsvers haben. Die Gesänge stehen ausschließlich im II oder VIII Ton. Von den 17 Zwischengesängen des Wortgottesdienstes stehen allein 15 der 17 im VIII Ton. Sie sind die kürzeren Gesänge und gelten als die ältere Schicht. Die sechs Stücke im II Ton sind umfangreicher und scheinen später hinzugefügt worden zu sein.

Aus dem Fehlen des Kehrsverses und der wohl ursprünglich solistischen Vortagsweise schließt David Hiley, dass sich ausschließlich in den Tractus-Gesängen „die im frühen Christentum verbreitete Praxis der solistischen Psalmodie ohne Kehrsvers“³⁰⁵ erhalten habe. Die Diskussion über die historische Einordnung der Stücke ist jedoch durchaus von Kontroversen geprägt. Im Anschluss an Peter Wagner³⁰⁶ werden die Tractus-Gesänge für eine besonders alte Schicht innerhalb des gregorianischen Repertoires gehalten, in der sich sogar Elemente der synagogalen Cantillationspraxis erhalten haben sollen. David Hiley widerspricht dem entschieden. Ihm zufolge sind die Gesänge wahrscheinlich im 8. Jahrhundert im Frankenreich „nach dem Vorbild der aus Rom übernommenen Tractusmelodien des VIII. Tons, besonders des Tractus „Laudate Dominum“, geschaffen worden und von dorthin in die römische Liturgie gelangt“³⁰⁷. Er sieht den ursprünglichen Ort der Tractus-Gesänge in der Rezitation

³⁰³ KAINZBAUER, Tractus Tetrardus

³⁰⁴ Siehe hierzu HILEY, Tractus, 699

³⁰⁵ HILEY, Tractus, 699. Siehe hierzu auch die „Historische Rückbindung“ oben.

³⁰⁶ Siehe WAGNER, Einführung sowie die Rezeption in WELLEZ, Eastern Elements, erschienen schon im Jahr 1947

³⁰⁷ HILEY, Tractus, 702

des monastischen Offiziums. Floskelhaftes Rezitieren könne zudem nicht als genuin „orientalisch“ eingeschätzt und einer „lateinischen“ Ästhetik gegenübergestellt werden.³⁰⁸

Die historische Einordnung der Stücke kann also nicht abschließend beurteilt werden. In jedem Fall erscheint eine frühe Datierung durch ihre archaisch-psalmodische Struktur plausibel. Ihre detaillierte historische Debatte tangiert die Zielsetzung unserer Betrachtungen nur peripher.

Die Tractus-Gesänge der Ostervigil nehmen eine Sonderstellung ein. Sie stehen grundsätzlich im VIII. Ton und werden häufig als die „*Cantica* der Osternacht“ bezeichnet. Bernhard Gröbler versteht diese *Tractus*-Gesänge als „allesamt stark ausgeschmückte Psalmodien *in directum*“³⁰⁹. Er sieht sie also als Modellkompositionen im eigentlichen Sinne. Ihre musikalische Gestalt steht somit voll im Dienst der textlichen Deklamation. Auch Franz Xaver Kainzbauer will jede musikalische Bewegung der Stücke von der Notwendigkeit der Textdeklamation her erklären.³¹⁰

Cantemus Domino (Ex 15, 1-2), *Attende caelum* (5. Mos. 32, 1-4) und *Vinea facta est* (Is. 5, 1-2) sind in rein textlicher Hinsicht die unmittelbaren Fortsetzungen der vorangegangenen Lesungen. Der letzte Gesang, *Sicut Cervus* (Ps. 41, 2-4) ist nach David Hiley als Prozessionsgesang für die Prozession zum Taufbrunnen gedacht. Dies scheint jedoch nicht gesichert zu sein.³¹¹

Bei den Tractus-Gesängen handelt es sich um typische „Modellkompositionen“. Sie folgen einem schematischen Aufbau, der psalmodieartig die volle Deklamation ihrer Texte sicher stellt. Die Texte selbst haben die Funktion von Antwortgesängen. Ihr liturgischer Ort stellt die

³⁰⁸ HILEY, Tractus, 702. Hiley wendet sich hier dezidiert gegen Peter Wagners Position.

³⁰⁹ GRÖBLER, Einführung, 23

³¹⁰ Siehe dazu besonders die Einleitung von KAINZBAUER, Tractus Tetrardus. Die Monographie bietet eine gute und vor allem übersichtliche strukturelle Analyse der Gesänge.

³¹¹ Auch im GRADUALE schließt an die Tractus-Gesänge die Taufliturgie an, die in der Osternacht stattfindet. Vorher allerdings werden die Oration, das *Gloria in Excelsis Deo* sowie das Alleluja gesungen. Daraufhin wird das Evangelium verkündet. Erst dann erfolgt die Prozession zum Taufbrunnen. Mehr zu dieser Hypothese siehe auch HILEY, Tractus, 699.

Beantwortung der verschiedenen Lesungen der Ostervigil dar. Das liturgische Umfeld sei im Folgenden kurz skizziert:³¹²

Post I Lectionem: *Jubilate Domino* (Ps. 99, 2,3)

Post II Lectionem: *Qui confidunt* (Ps. 124, 1.2)

Post III Lectionem: *Cantemus Domino* (Ex. 15, 1.2)

Post IV Lectionem: *Laudate Dominum* (Ps. 116)

Post V Lectionem: *Vinea facta est* (Is. 5, 1.2)

Post VI Lectionem: *Attende caelum* (Deut. 32, 1-4)

Post VII Lectionem: *Sicut cervus* (Ps. 41, 2.3.4)

Nach dem jeweiligen Tractus erfolgt jeweils eine Oration, an die die nächste Lesung anschließt. Nach der Oration des letzten Tractus (*Sicut Cervus*) folgt sofort der Gesang *Gloria in excelsis Deo*.

In formaler Hinsicht weisen die Tractus-Gesänge einen zweiteiligen Aufbau auf. Einem Hauptteil schließt sich ein Flexa-Teil an. Es ergibt sich folgende Grundstruktur für Hauptteil und Flexa-Teil:

A Hauptteil:

1. Tractus-Einleitungsformel
2. Intonation zur Do-Rezitation
3. Mediatio
4. Reintonation nach Sol
5. Schlussformel

³¹² Siehe auch GRADUALE, 185 ff.

B Flexa-Teil

6. Intonation zu einer Si-Rezitation³¹³
7. Flexa
8. Reintonation zu einer Do-Rezitation (wie 2.)
9. Mediatio (wie 3.)
10. Reintonation zu einer Sol-Rezitation (wie 4.)
11. Schlussformel (wie 6.)
12. Tractus-Schlussformel

Teile dieser Struktur können wiederholt werden, wenn es zum Beispiel die textliche Situation notwendig macht. Dies wird in den Detailuntersuchungen gut ersichtlich werden. In jedem Fall sind die Schlüsse der einzelnen Teile durch die Schlussformeln bzw. die Tractus-Schlussformel eindeutig erkennbar. Franz Xaver Kainzbauer liefert in seiner Untersuchung eine schematische Übersicht über die allgemeine musikalische Struktur der Gesänge.³¹⁴ Die Übersicht ist aufschlussreich, auch wenn sie die Intonationen nicht eigens behandelt. Sie bietet vor allem einen Vergleich mit den psalmodischen Strukturen von Offizium, Messe und den Responsorien.

³¹³ Im Graduale Triplex steht hier ein Do Rezitativ. Die Restitution zeigt, dass sie ursprünglich in Si steht. Dies wird sowohl in den Aquitanischen Handschriften und auch in St. Gallen ersichtlich, das mit Tractulus notiert.

³¹⁴ KAINZBAUER, Tractus Tetrardus, 110 f.

Initium	Mediatio
Off-Ps	
Meß-Ps	
TR	
Resp-Ps	

Neuanfang	Finalis

Die A-B Grundstruktur findet sich in allen Tractus-Gesängen. *Vinea facta est* erscheint als ideale Durchführung des Schemas. Dieses Stück soll daher am Beginn unserer Betrachtung stehen. *Attende coelum* hat viel mehr Text als *Vinea facta est*. Es kommt daher zu Unregelmäßigkeiten in der Durchführung, die im Anschluss an die ideale Durchführung des Schemas bei *Vinea facta est* dargestellt werden sollen. Beim *Cantemus Domino* sowie beim letzten Gesang, *Sicut Cervus*, finden sich allerdings größere Abweichungen, die ihren Ursprung nicht nur in textlichen bzw. syntaktischen Notwendigkeiten haben. Im ersten Fall handelt es sich um die textliche Aufteilung des ersten Satzes in zwei musikalische Teile. Beide Teile haben einen Anfang, einen Schluss und eine Mediatio. Die Mediatio des ersten Teiles und sein Schluss sowie der Beginn des zweiten Teiles folgen nicht syntaktischen Indikatoren, sondern scheinen offenbar willkürlich gesetzt zu sein. Beim letzten Tractus-Gesang liegt ein Sonderfall vor, der ebenfalls eigens betrachtet werden muss. Die Diskussion dieser beiden Sonderfälle wird daher hinten angestellt.

Die Analyse hat ein zweifaches Ziel. Zunächst soll darauf hingewiesen werden, dass auch die sogenannten „Modellkompositionen“ einen expressiven Charakter haben. Dieser Charakter erschließt sich der trockenen Analyse jedoch nicht. Der Charakter setzt sich dann frei, wenn der Gesang in der Welt der Musik als Objekt ästhetischer Rezeption freigesetzt wird. Er trägt dann alle oben bereits besprochenen Symptome des Ästhetischen. Das Kontinuum der Wirkungsgeschichte erlaubt im Modus der Metapher kommunizierbare Klangerlebnisse und Anspielungen.

Zum zweiten wird sich zeigen, dass es auch unter den sogenannten „Modellkompositionen“ Stellen gibt, die sich *eben nicht* nur durch das Modell erklären. Textstellen erhalten eine unerwartete musikalische Struktur oder werden gar mit einer völlig neuen Musik unterlegt. Diese Unregelmäßigkeiten können nicht durch einen „Willen“ des Komponisten erklärt werden. Die Analyse will daher nur auf die Unregelmäßigkeiten hinweisen und versuchen, plausible Deutungen zu offerieren. Diese können aber nicht den Anspruch wissenschaftlich verifizierbarer Ergebnisse erheben.

Unsere Beobachtungen beginnen also zunächst mit einem ganz regelmäßigen Gesang, *Vinea facta est*.

Vinea facta est (Is. 5, 1-2; post V lectionem)³¹⁵

(Anfang/Schluss, *Flexa*, *Mediatio*, Tractus-Schlussformel)

Vinea facta est dilecto in cornu, in loco **uberi**.

V. **Et maceriam** circumdedit et *circumfodit*: et plantavit vineam *sorec*, et aedificavit turrim in **medio eius**.

V. **Et torcular** fodit in *ea*: vinea enim Domini **Sabaoth**, **domus Israel est**.

A Hauptteil:

1. Tractus-Einleitungsformel³¹⁶



Der Tractus intoniert im Modus Quartus. In der Intonation wird der Tonumfang einer Sext erreicht. Sie endet in der Finalis Sol mit einem Pressus major.

³¹⁵ (1) Mein Freund hatte einen Weinberg / auf einer fruchtbaren Höhe

(2) Er grub ihn um und entfernte die Steine / und bepflanzte ihn mit edelsten Reben.

Er baute mitten darin einen Turm / und hieb eine Kelter darin aus

(7) (!) Ja, der Weinberg des Herrn der Heere / ist das Haus Israel.

Übersetzung v. Verf. in Anlehnung an die Einheitsübersetzung

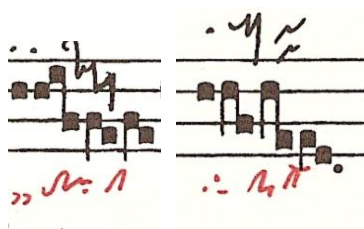
³¹⁶ Die Graphiken sind dem Graduale Triplex entnommen. Bei der Übertragung wurde primär darauf geachtet, dass sowohl St. Gallen (St. Gallen 359 und Einsiedeln 121) als auch Laon (COD.239) gut lesbar bleiben. Daher kommt es zuweilen zu graphischen Verschiebungen. Siehe GRADUALE, 186 ff.

2. Intonation zur Do-Rezitation



Mit einem Torculus erreicht der Tractus die Quart über der Finalis. Die Rezitation auf Do ist in diesem Tractus-Gesang überaus kurz. Das Wort *dilecto* (Geliebter) umfasst damit sowohl die Intonation zur Do-Rezitation, die Rezitation selbst und schließlich die Mediatio. Die Knappheit ergibt sich aus den wenigen Wörtern, die zur Durchführung der Struktur zu Verfügung stehen. Der A-Teil umfasst den ersten Satz des *Canticums*.

3. Mediatio



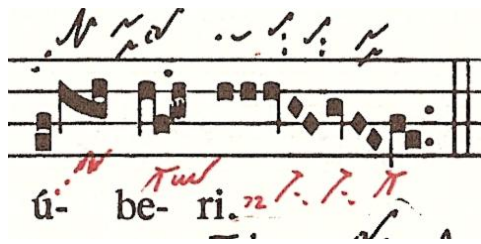
Die Mediatio endet auf Fa. Mit einer Reintonation wird wieder die Finalis der Ursprungintonation (Sol) erreicht.

4. Reintonation nach Sol



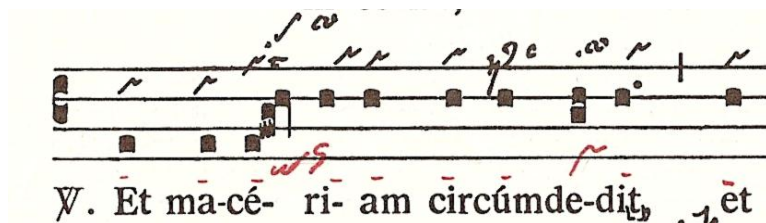
Mit dem letzten Wort wird die Schlussformel des ersten Teiles des Gesanges angestimmt und durchgeführt.

5. Schlussformel



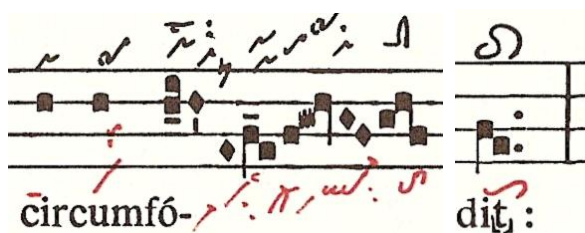
B Flexa-Teil

6. Intonation zu einer Do-Rezitation



Der Flexa-Teil beginnt in allen Gesängen mit einer Intonation, die ursprünglich Si zum Ziel hat. Dies geht aus der Restitution hervor und ist außerdem an der Tractulus-Notation in St. Gallen erkennbar. In der Vaticana allerdings steht eine Do Rezitation. Sie umfasst die Wörter *circumdedit et*. In der betonten vorletzten Silbe des Wortes *circumfodit* (umgeben) beginnt die Flexa-Struktur, die auf Sol endet.

7. Flexa

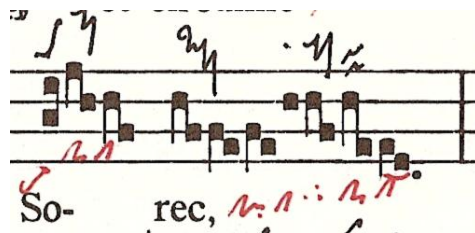


Nach dem Doppelpunkt wird der nächste Sinnabschnitt mit einer Do-Rezitation und der (wie im Hauptteil A) auf Fa endenden Mediatio gebracht.

8. Reintonation zu einer Do-Rezitation



9. Mediatio

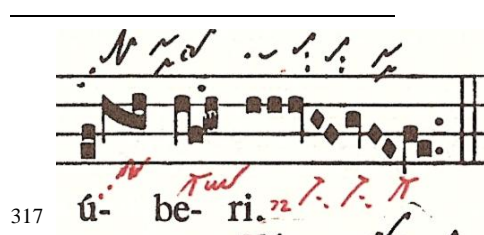
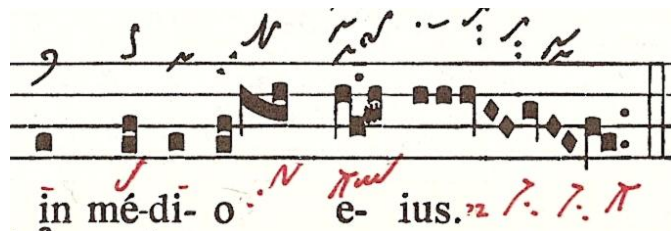


Der Schlussston Fa wird nun mit einer Reintonation wieder verlassen. Diese hebt die Struktur wieder auf die ursprüngliche Finalis Sol. Die Rezitation an sich ist wiederum sehr kurz und umfasst nur ein Wort: *in Medio eius* (seiner Mitte) bildet die Schlussformel, die in musikalischer Hinsicht identisch mit der Schlussformel des A-Teiles ist.³¹⁷

10. Reintonation zu einer Sol-Rezitation

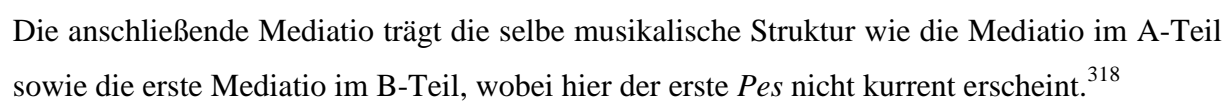


11. Schlussformel



317

8'. Reintonation zu einer Do-Rezitation



Die nun folgende Reintonation zu einer Sol-Rezitation und die Schlussformel haben die identische musikalische Struktur wie im A-Teil (Nr. 4 und 5, *in cornu in loco uberi*).

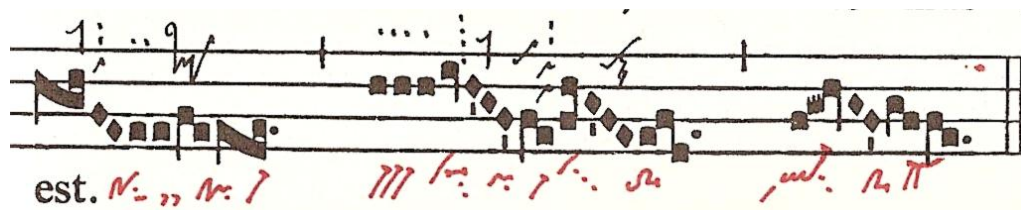
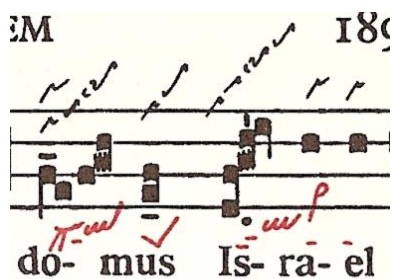
318 So- rec, $\mu: A: \mu: \pi$.

11'. Schlussformel



Analog zu syntaktischen Struktur schließen nun die Worte *domus Israel est* mit der Traktus-Schlussformel den Gesang ab.


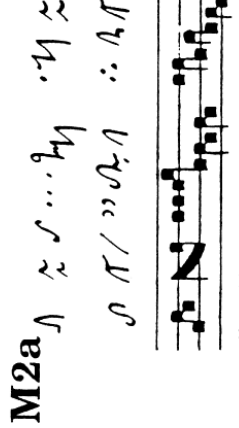
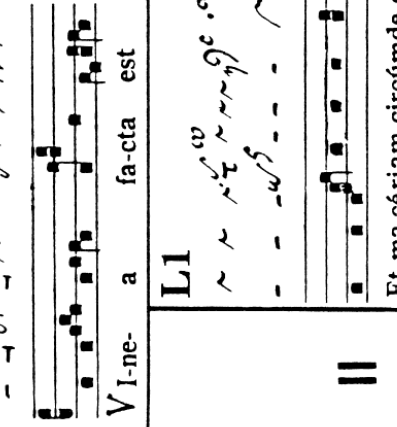
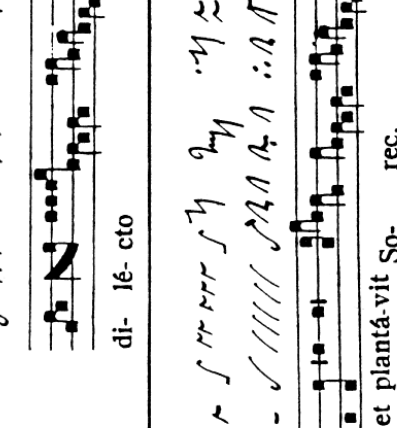
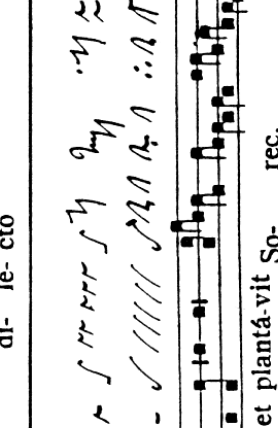
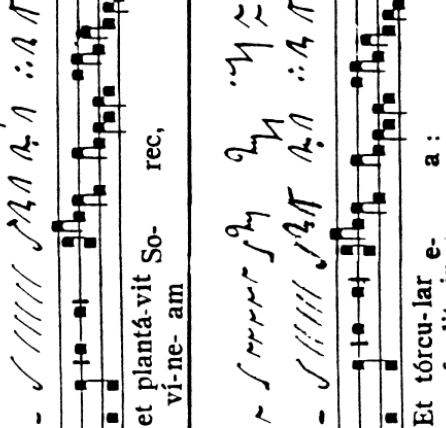
12. Tractus-Schlussformel

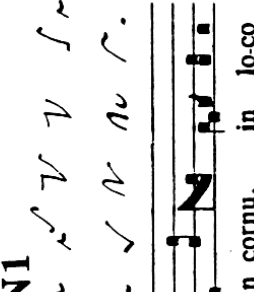
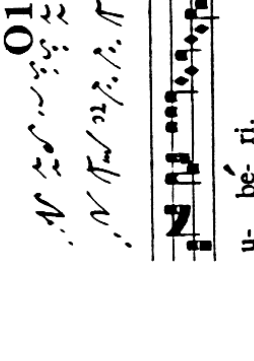
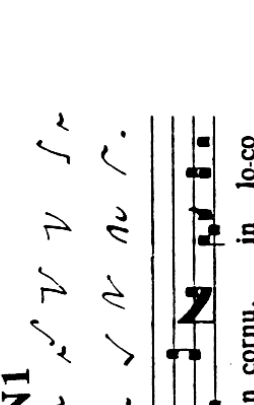
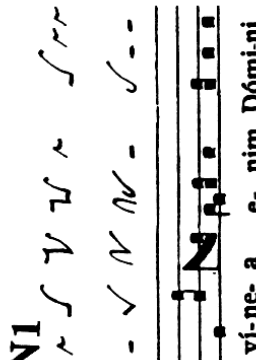
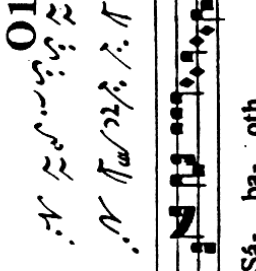
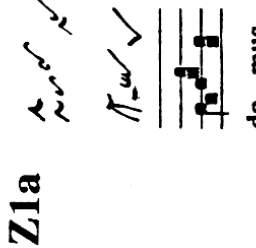


Abschließend sei auch die Gliederung bei Kainzbauer angeführt. Bei ihm ist die Si Rezzitation (*et maceriam...*) der Restitution gemäß richtig notiert.³¹⁹

³¹⁹ KAINZBAUER, Tractus Tetrardus, 112 f.

CANTICUM ESAIAE VINEA FACTA EST

13	<p>A1</p>  <p>Vl-ne- a fa-cta est</p>	<p>M2a</p>  <p>di- lé-cto</p>
1	<p>L1</p>  <p>Et ma-ceriam circumde-dit, et circumfó-dit</p>	<p>M1</p>  <p>et plantá-vit So-vi-ne-am</p>
2	<p>II</p>	<p>M1</p>  <p>Et tórcu-lar e-fo-dit in a :</p>
3		<p>M1</p>  <p>Et tórcu-lar e-fo-dit in a :</p>

<p>N1</p>  <p>in cornu, in lo-co</p> <p>N1</p>  <p>u- bé- ri.</p> <p>N1</p>  <p>et aedi-fi- cá- vitturim in mé-di o e- ius.</p>	<p>Vat 188 L 101 C 104</p>
<p>N1</p>  <p>ví-ne- a e- nim Dómi-ni Sá- ba- oth,</p> <p>N1</p> 	<p>Z1a</p>  <p>do- mus Is- ra- el est.</p>

Der Tractus-Gesang *Vinea facta est* weist in formaler Hinsicht eine überaus logische Struktur auf. Es kann Kainzbauer zugestimmt werden, der auf den improvisatorischen Charakter des Stückes hinweist. Mit der musikalischen Struktur im Hinterkopf ist es geübten Sängern sicherlich möglich, den Tractus auch ohne Notentext und aus dem Stegreif zu singen. Die musikalische Struktur scheint keinen kommentierenden Bezug zum Text zu haben, sondern ganz im Dienst der Deklamation zu stehen. Dennoch kann nicht gesagt werden, *was* der mittelalterliche Hörer in der musikalischen Bewegung gehört haben mag. Die Möglichkeit von Bezügen und Anspielungen ist auch in dieser „Modellkomposition“ gegeben, auch wenn sie sich uns nicht spontan erschließen mögen. Die Analyse des Notentextes kann nur auf die grundsätzliche Möglichkeit derartiger Bezüge hinweisen. Diese zeigt sehr schön gerade die Gegenüberstellung der Schlussformeln in der Graphik Kainzbauers (z.B. *uberi* und *Sabaoth*).

Attende caelum (Deut. 32, 1-4; post VI lectionem)³²⁰

(Anfang/Schluss, *Flexa*, *Mediatio*, Tractus-Schlussformel)

Attende caelum, et *loquar*: et audiat terra verba ex **ore meo**.

V. **Expectetur** sicut olivaria eloquium *meum*: et descendant sicut ros verba *mea*, sicut imber super **gramina**.

V. **Et sicut** nix super *fenum*: quia nomen Domini **invocabo**.

V. **Date** magnitudinem Deo *nostro*: Deus, vera opera *eius*, et omnes viae eius **iudicia**.

V. **Deus** fidelis, in quo non est *iniquitas*: **iustus et sanctus Dominus**.

Dieser Tractus hat mehr Text und weist daher eine komplexere Struktur auf. Sie folgt aber in den grundlegenden Zügen ebenso dem Schema wie der eben vorgestellte Gesang. Der A-Teil

³²⁰ (1) Hört zu, ihr Himmel, ich will reden / die Erde lausche meinen Worten.

(2) Meine Lehre wird strömen wie Regen, / meine Botschaft wird fallen wie Tau, / wie Regentropfen auf das Gras / und wie Tauperlen auf die Pflanzen.

(3) Ich will den Namen des Herrn verkünden / Preist die Größe unseres Gottes!

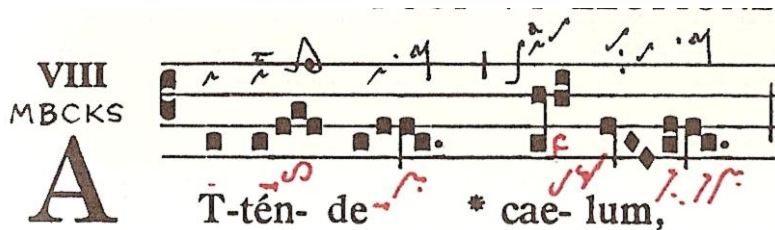
(4) (Er heißt: der Fels. Vollkommen ist, was er tut; /) denn alle seine Wege sind gerecht. / Er ist ein unbeirrbar treuer Gott, / Gott ist gerecht und heilig.

Übersetzung v. Verf. in Anlehnung an die Einheitsübersetzung.

umfasst, wie im vorhergehenden Gesang, nur den ersten Satz. Er beginnt mit der Tractus-Einleitungsformel, die in struktureller Hinsicht in allen vier Gesängen identisch ist.

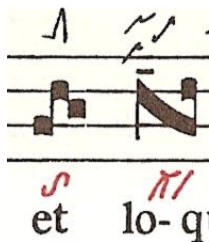
A Hauptteil:

1. Tractus-Einleitungsformel

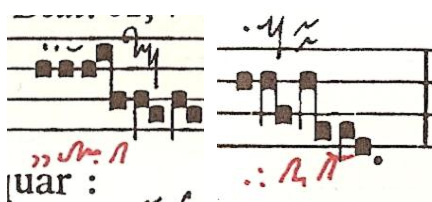


Die nun folgende Do-Rezitation ist wie beim letzten Tractus sehr kurz. Intonation, Rezitation und Mediatio müssen aufgrund der direkt anschließenden syntaktischen Gliederung (Doppelpunkt) innerhalb von zwei Worten vonstatten gehen (*et loquar:*).

2. Intonation zur Do-Rezitation



3. Mediatio

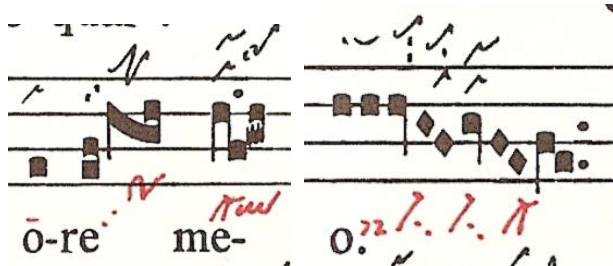


Die Mediatio endet auf Fa und wird mit einer Reintonation wieder auf Sol gehoben. Mit dem Schluss des Satzes wird auch die typische Schlussformel erreicht. Damit schließt der Hauptteil (A) ab.

4. Reintonation nach Sol



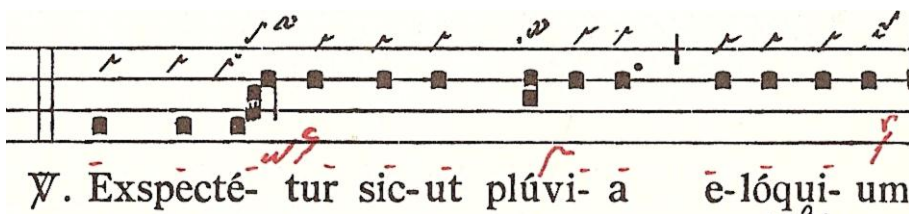
5. Schlussformel



B Flexa-Teil

Der Flexa-Teil beginnt in der Vaticana mit einer Do-Rezitation. Die Restitution bei Kainzbauer (s.u.) sowie St. Gallen indizieren Si.

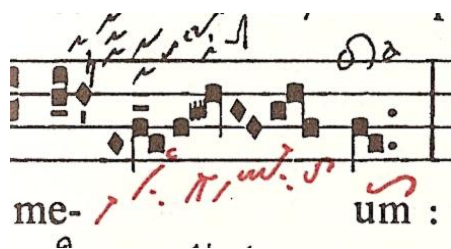
6. Intonation zu einer Do-Rezitation



Auf dem letzten Wort vor der syntaktischen Gliederung wird nun die Flexa erreicht. Sie endet wie im letzten Gesang auf Sol.³²¹

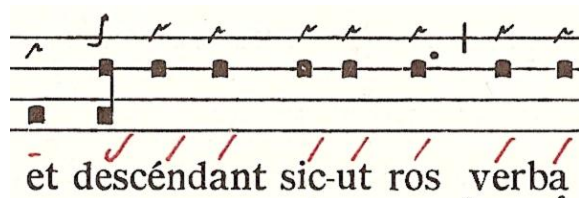


7. Flexa

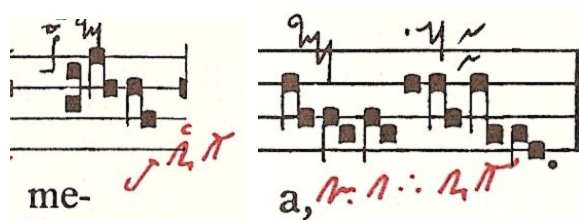


Nach dem syntaktischen Einschnitt wird nun intoniert und auf Do rezitiert. Die Rezitation findet auf dem Wort vor dem nächsten syntaktischen Einschnitt (Fleca auf *mea*) ihr Ende auf Fa.

8. Reintonation zu einer Do-Rezitation

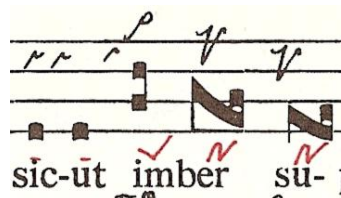


9. Mediatio

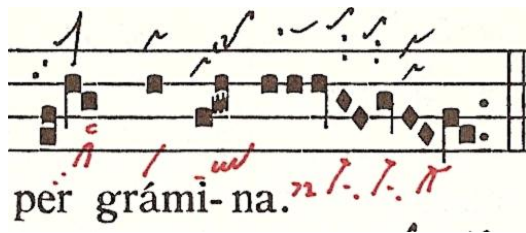


Den Satz beschließen vier Wörter. Diese beherbergen die So-Rezitation mit ihrer Intonation sowie die Schlussformel.

10. Reintonation zu einer Sol-Rezitation

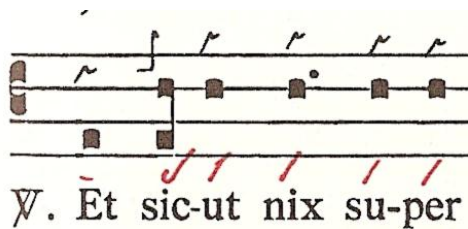


11. Schlussformel

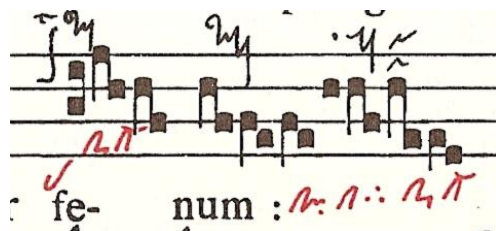


Die textliche Situation verlangt eine Wiederholung der Struktur des Flexa-Teils. Es wird also wieder zu einer Do-Rezitation intoniert. Die Abfolge der einzelnen Teile richtet sich wieder nach den syntaktischen Gegebenheiten.

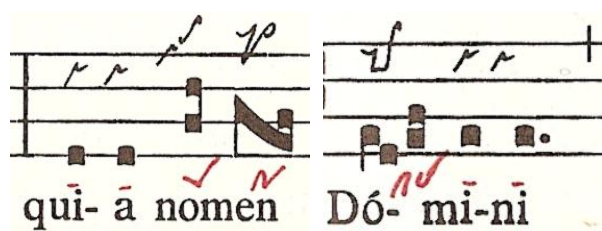
6'. Intonation zu einer Do- Rezitation



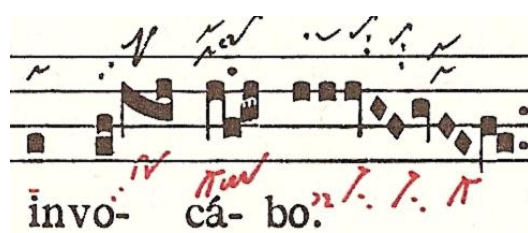
7'. Mediatio



8'. Reintonation nach Sol



9'. Schlussformel

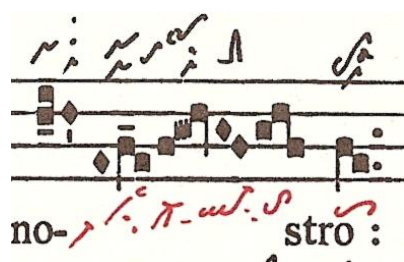


Der Gesang hat immer noch viel Text übrig. Es folgt daher in schematischer Hinsicht noch einmal die volle Wiederholung des Flexa-Teils.

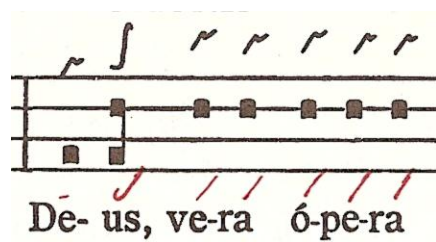
6''. Intonation zu einer Do-Rezitation



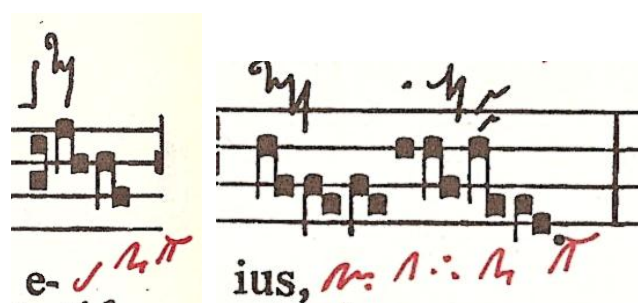
7''. Flexa



8''. Reintonation zu einer Do-Rezitation



9''. Mediatio

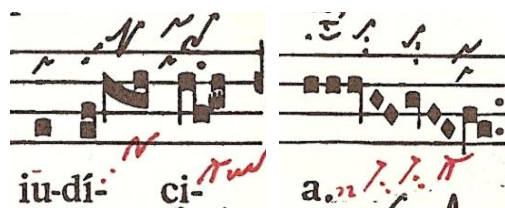


Erst jetzt kommt es zur Reintonation in die Sol-Rezitation. Diese fällt sehr kurz aus und mündet in die übliche Schlussformel.

10''. Reintonation zu einer Sol-Rezitation

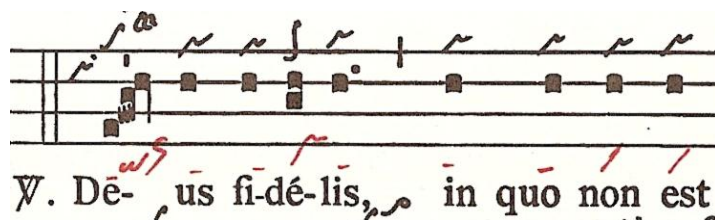


11''. Schlussformel

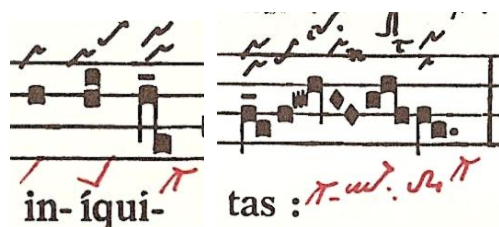


Schließlich wird zur Do-Rezitation intoniert, die im letzten Wort vor dem syntaktischen Einschnitt ihr Ende in der Flexa findet.

6'''. Intonation zu einer Do-Rezitation



7'''. Flexa



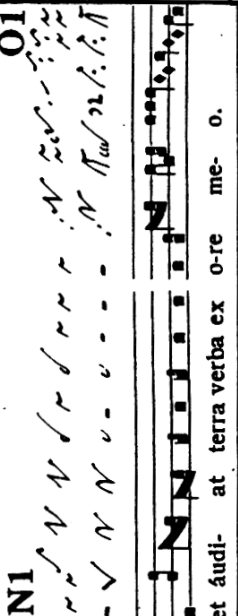


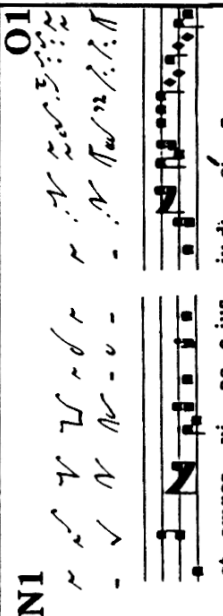

Schließlich endet die ganze Struktur des Gesanges in der Tractus-Schlussformel. Diese ist mit der Schlussformel des vorhergehenden Gesanges identisch.

12. Tractus-Schlussformel



Der Gesang muss sehr viel mehr Text unterbringen als sein Vorgänger. Dennoch verwendet er in formaler Hinsicht die selbe Struktur. Er variiert nur, indem er Teile daraus wiederholt. Auch in diesen Wiederholungen können trotz ihrer Legitimation aus der textlichen Notwendigkeit Anspielungen gehört werden. Das Feld möglicher Anspielungen erweitert sich sogar um das vorhergegangene Werk. So könnten die Wörter unter den Tractus-Schlussformeln aufeinander bezogen werden. Besingt das vorhergehende Stück an dieser Stelle Israel als den vom Herrn geliebten Weinberg, so wird hier dieser Herr näher beschrieben: *iustus et sanctus*. Dem mittelalterlichen und heutigen Hörer mögen aber auch ganz andere Dinge beim musikalischen Erleben der Stücke aufgegangen sein. Bei Kainzbauer ist die wiederkehrende Abfolge der einzelnen Abschnitte schön ersichtlich. Er stellt die Gliederung wie folgend dar³²²:

³²² KAINZBAUER, Tractus Tetrardus, 114 f.

<p>N1  O1</p> <p>N1  O1</p> <p>N1  O1</p> <p>N1  O1</p>	<p>Vat 189 L 101 C 104</p>
	<p>Z1a </p>

Die beiden eben besprochenen Stücke weisen im Grunde einen regelmäßigen Ablauf auf, der von der syntaktischen Struktur des zugrundeliegenden Textes geprägt ist. Die Unregelmäßigkeiten beim letzten Gesang erschließen sich aus der textlichen Notwendigkeit. Wir wenden uns nun dem Gesang *Cantemus Domino* und dem letzten Stück der vier *Cantica* der Osternacht zu. Ihre Struktur ist unregelmäßiger als die der letzten beiden Gesänge und wirft Fragen auf.

Cantemus Domino (Ex. 15, 1-2; post III lectionem)³²³

(Anfang/Schluss, *Flexa*, *Mediatio*, Tractus-Schlussformel)

Cantemus Domino: gloriose *enim* (!) honorificatus est: equum et **ascensorem**

proiecit mare: auditor et protector factus es mihi **in salutem**.

V. **Hic Deus** meus, et honorabo *eum*: Deus patris *mei*, et exaltabo **eum**.

V. **Dominus** conterens *bella*: **Dominus nomen est illi.**

³²³ (1) Wir singen dem Herrn: / denn er ist hoch und erhaben. / Rosse und Wagen warf er ins Meer.

(2) Meine Stärke und mein Lied ist der Herr, / er ist für mich zum Retter geworden. / Er ist mein Gott, ihn will ich preisen; / den Gott meines Vaters will ich rühmen.

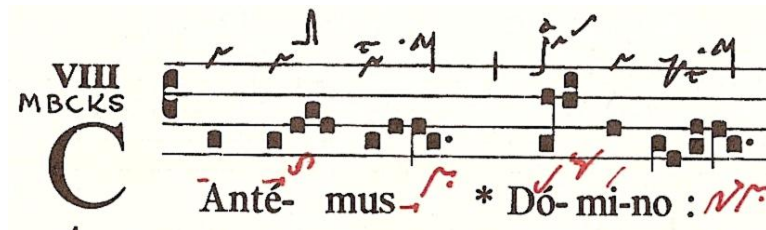
(3) Der Herr ist ein Krieger, / Jahwe ist sein Name.

Übersetzt in Anlehnung an die Einheitsübersetzung:

Der Tractus beginnt zunächst völlig regelmäßig mit der zu erwartenden Einleitungsformel von Hauptteil A auf Sol.

A Hauptteil

1. Tractus-Einleitungsformel

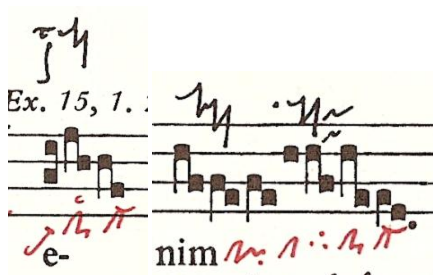


Nun wird zur Do-Rezitation intoniert, die wie bei den oben besprochenen Stücken sehr knapp ausfällt. Diese Kürze ist allerdings nicht vom Text her bestimmt.

2. Intonationsformel zur Do-Rezitation



3. Mediatio

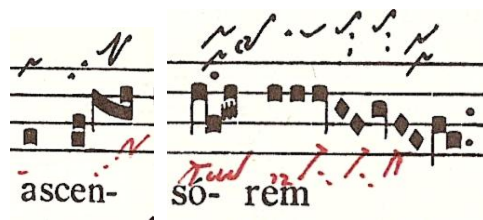


Die Mediatio erfolgt ohne syntaktische oder textliche Indikation. Nach dem Wort *enim* wird in eine Rezitation in Sol reintoniert. Die Einleitung in die Schlussformel erscheint ebenso nicht logisch.

4. Reintonation nach Sol

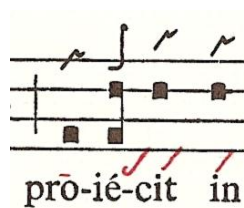


5. Schlussformel



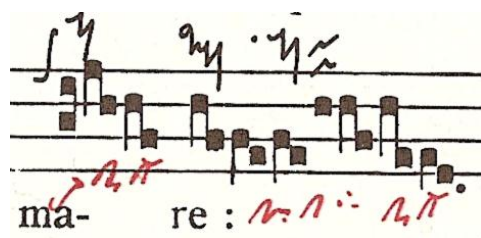
Nun erfolgt eine erneute Abfolge der Struktur des A-Teiles, jedoch ohne die Tractus-Einleitungsformel. Der Gesang fährt daher mit der Intonation in die Do-Rezitation fort.

2'. Intonationsformel zur Do-Rezitation



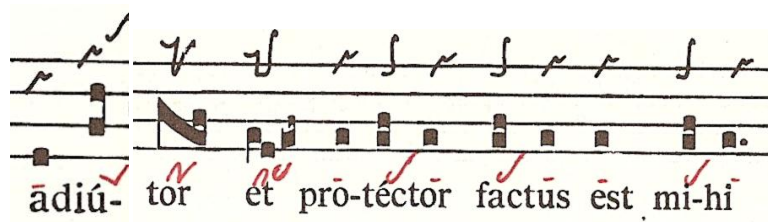
Die Mediatio schließlich ist wieder durch den Doppelpunkt motiviert.

3'. Mediatio

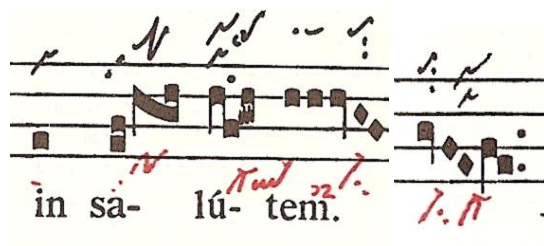


Nach dem syntaktischen Einschnitt erfolgt nun die zu erwartende Reintonation nach Sol sowie die Schlussformel.

4'. Reintonation nach Sol



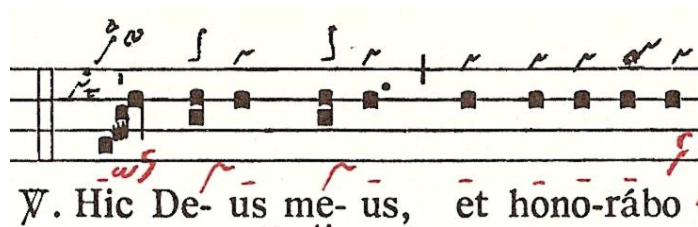
5'. Schlussformel



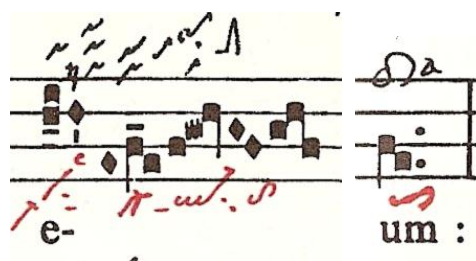
Der Flexa-Teil weist dagegen eine homogenere Struktur auf als der Hauptteil. Er beginnt mit einer Do-Rezitation (ursprünglich Si, siehe unten), die vor dem syntaktischen Einschnitt in eine Flexa führt.

B Flexa-Teil

6. Intonation zu einer Do-Rezitation

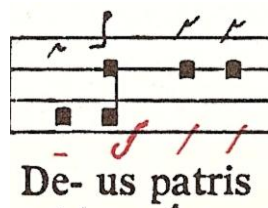


7. Flexa

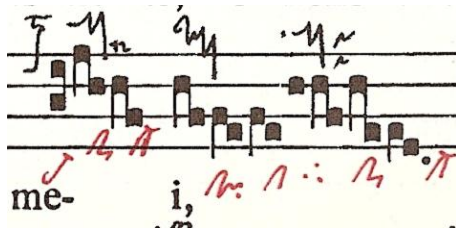


Nun wird zu einer kurzen Do-Rezitation intoniert, an die die vom Komma angezeigte Mediatio anschließt.

8. Reintonation zu einer Do-Rezitation

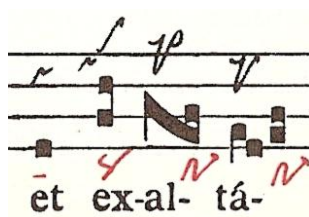


9. Mediatio



Nun kommt es zur üblichen Sol-Rezitation und schließlich zur Schlussformel, die den Satz beschließt. Die Schlussformel ist strukturell identisch mit 5. Bzw. 5'

10. Reintonation zu einer Sol-Rezitation

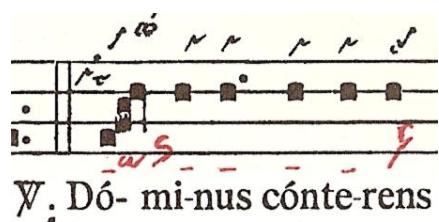


11. Schlussformel

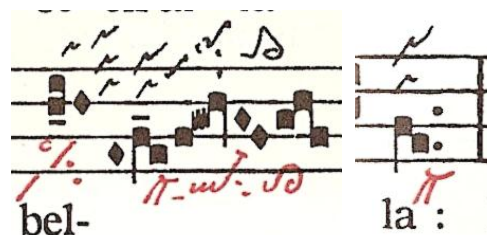


Vor dem Doppelpunkt stehen drei Wörter, für die die Gliederungselemente 6 und 7 wiederholt werden. Die Flexa führt in die Tractus-Schlussformel.

6'. Intonation zu einer Do-Rezitation



7'. Flexa



Die Tractus-Schlussformel ist identisch mit den Schlussformeln der bisher beobachteten Gesänge.

12. Tractus-Schlussformel



Knapp zusammengefasst kann hier auch auf die Darstellung von Kainzbauer verwiesen werden. Hier wird schön ersichtlich, dass die musikalische Struktur beim Wort *enim* von

keiner textlichen Notwendigkeit her motiviert wird.³²⁴ Eine strukturell logische Verteilung wäre durchaus möglich. Sie müsste etwa so aussehen:

Cantemus Domino: gloriose enim honorificatus *est*: equum et **ascensorem projecit mare:** auditor...³²⁵

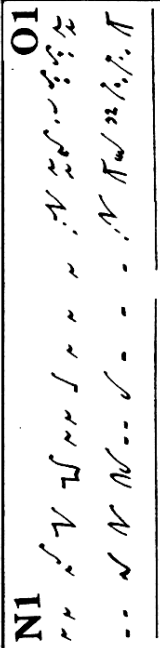
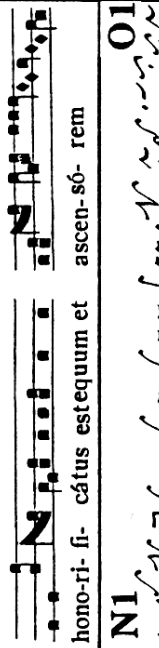
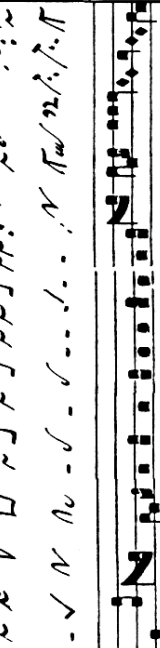
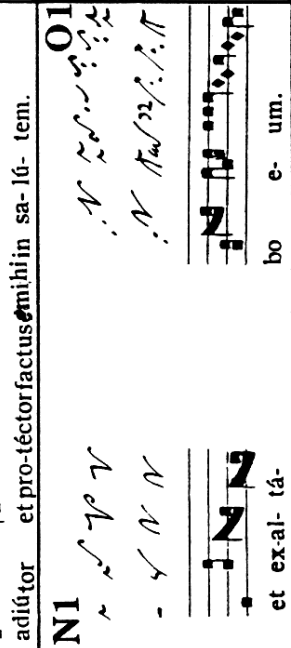
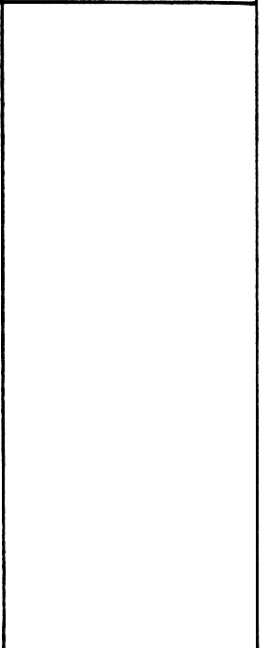
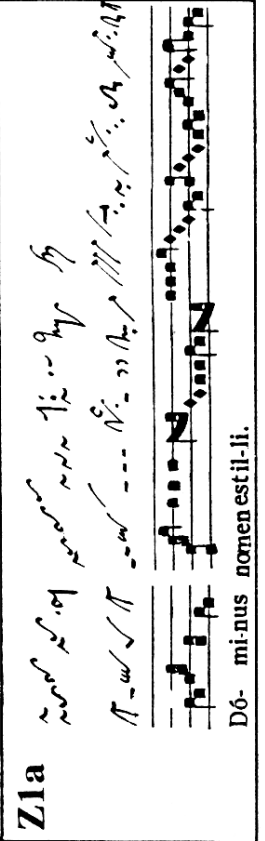
Die Mediatio auf *enim* („denn“) scheint aus anderen, analytisch nicht nachvollziehbaren Gründen zu erfolgen. Die Antwort auf die Frage, *was* es an dieser Stelle zu hören gibt, scheint nicht beantwortbar.

³²⁴ Die Graphik ist entommen aus KAINZBAUER, Tractus Tetrardus, 112 f.

³²⁵ Zum Vergleich hier die Vertonung des *Canticums*: **Cantemus Domino:** gloriose *enim* (!) honorificatus est: equum et **ascensorem...** (**Anfang/Schluss**, *Flexa*, *Mediatio*)

CANTICUM MOYSI CANTEMUS DOMINO

12	A1 C Anté- mus Dó- mi- no :		M1 glo-ri- ó-se e- nim
1			M1 pro-ié-cit in ma- re :
2	L1 Hic De- us me- us, et hono- rábo e- um		M1 De- us patris me- i,
3 II	L1 Dó- mi- nus cón- te- rens bel- la		
4 III			

<p>N1</p>  <p>O1</p>  <p>N1</p>  <p>N1</p> 	<p>Vat 186 L 101 C 103</p>
<p>Z1a</p> 	<p>Z1a</p> 

Die Struktur des letzten der vier *Cantica* weist ebenfalls Abweichungen auf. Im eben besprochenen Stück tritt eine an sich konventionelle Struktur an einer „unlogischen“ Stelle ein. Im letzten Stück kommt nun eine völlig neue musikalische Bewegung ins Spiel.

Sicut cervus (Ps. 41, 2. 4. 4; post VII lectionem)³²⁶

(Anfang/Schluss, *Flexa*, *Mediatio*, Tractus-Schlussformel)

Sicut cervus desiderat ad fontes *aquarum*: ita desiderat anima mea ad te, **Deus**.

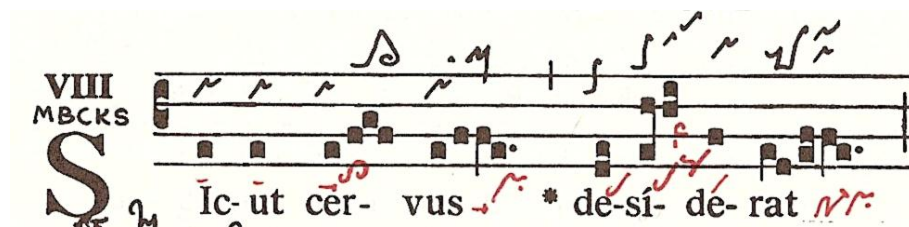
V. **Sitivit** anima *mea* (!) ad Deum *vivum*: quando veniam, **et apparebo** (!) ANTE FACIEM DEI MEI?

V. **Fuerunt** mihi lacrimae *meae* (!) panes die ac *nocte*, dum dicitur mihi per **singulos dies**: Ubi est Deus tuus?

A Hauptteil

Der Hauptteil beginnt wie die anderen drei Stücke mit der typischen Einleitungsformel.

1. Tractus-Einleitungsformel



³²⁶ (2) Wie der Hirsch lechzt nach frischem Wasser, / so lechzt meine Seele, Gott, nach dir.

(3) Meine Seel dürstete nach Gott, / nach dem lebendigen Gott.

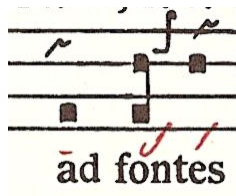
Wann darf ich kommen / und Gottes Angesicht schauen?

(4) Tränen waren mein Brot bei Tag und bei Nacht; / denn man sagt zu mir den ganzen Tag: / „Wo ist nun dein Gott?“

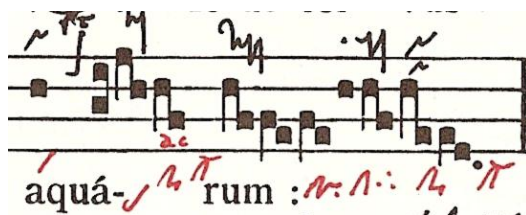
Übersetzt in Anlehnung an die Einheitsübersetzung. In der heute gebräuchlichen Zählung handelt es sich um Ps 42

2. Intonation zur Do-Rezitation

Auch hier ist die Do-Rezitation des A-Teiles sehr knapp gehalten. Der Doppelpunkt signalisiert schließlich die Mediatio.

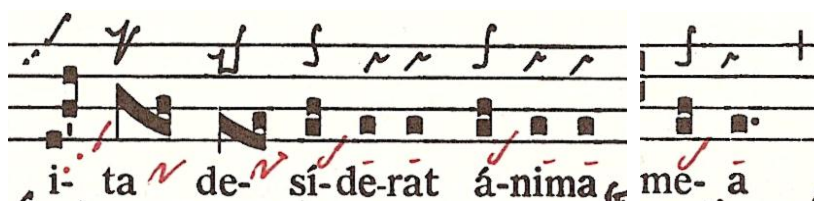


3. Mediatio

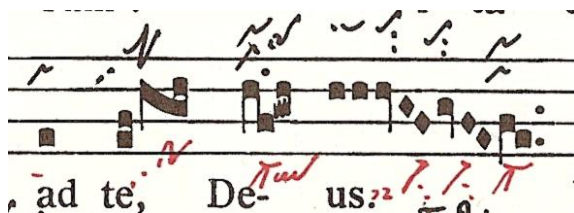


Durch die Reintonation nach Sol sowie der Schlussformel geht mit dem ersten Satz des *Canticums* auch der Hauptteil A zu Ende.

4. Reintonation nach Sol



5. Schlussformel



B Flexa-Teil

Auch der B-Teil beginnt konventionell. Nach einer kurzen Do- (bzw. Si-, siehe St. Gallen) Rezitation setzt die Flexa auf das Wort *mea* ein. Diese Flexa ist syntaktisch nicht motiviert und ebenso rätselhaft wie die Mediatio auf das Wort *enim* in *Cantemus Domino*.

6. Intonation zu einer Do-Rezitation



7. Flexa



Nach der an sich unlogischen Flexa wird das Schema nun weiterverfolgt. Es folgt also die Reintonation zu einer Do-Rezitation und eine durch einen Doppelpunkt angezeigte Mediatio auf das Wort *vivum*

8. Reintonation zu einer Do-Rezitation

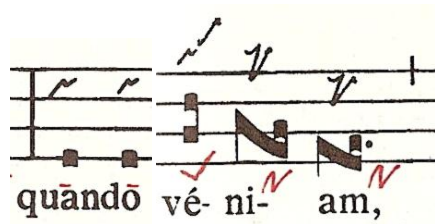


9. Mediatio

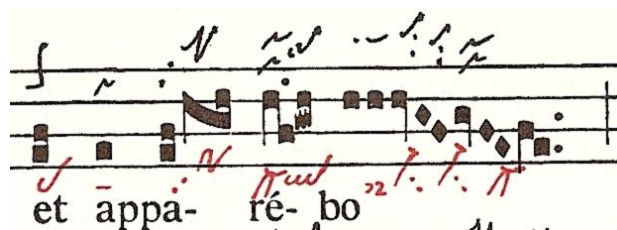


Die Mediatio endet auf Si und wird mit der nun folgenden Reintonation in eine Sol-Rezitation geführt, die mit der üblichen Schlussformel beendet wird. Diese Schlussformel erscheint allerdings wiederum völlig unmotiviert.

10. Reintonation zu einer Sol-Rezitation



11. Schlussformel (wie 6.)



Die Schlussformel an dieser Stelle wirkt umso rätselhafter, als dass nun eine völlig unerwartete melodische Struktur auftritt.

XII Neue melodische Struktur



Die musikalische Struktur beginnt auf Sol und berührt im Folgenden an drei Stellen den Mediatio-Schlussston Fa (*faciem Dei mei*), um am Ende wieder auf Sol zu schließen. Kainzbauer parallelisiert sie mit der Tractus-Schlussformel. Diese Parallelisierung scheint durchaus plausibel. Jedoch wird sie nicht einfach wörtlich zitiert. Sie weist eine von der Tractus-Schlussformel verschiedene musikalische Bauweise auf.³²⁷ Vor allem die veränderte

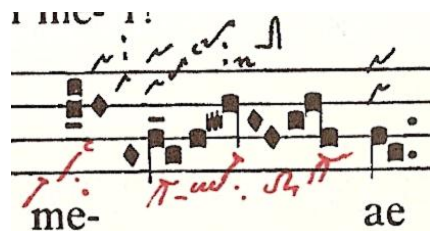
modale Situation (siehe das Si-b-molle in der neuen musikalischen Struktur im Melisma von mei) fällt ins Auge. Auch St. Gallen und Laon weisen Unterschiede auf.

Das Stück springt dann mit der Intonation zu einer Do-Rezitation wieder an den Beginn des Flexa-Teiles.

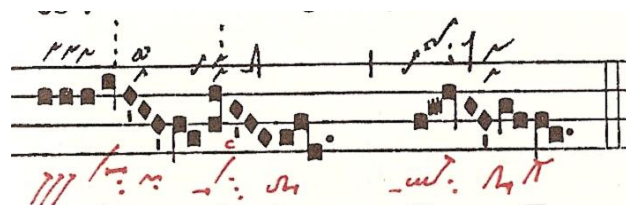
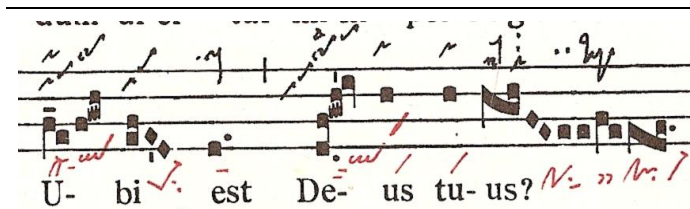
6'. Intonation zu einer Do-Rezitation



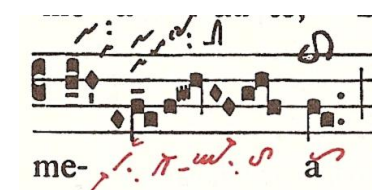
7'. Flexa



Auch diese Flexa-Situation auf das Wort *mae* ist nicht syntaktisch motiviert. Die musikalische Struktur scheint identisch mit der analogen Stelle am Beginn des Flexa-Teils zu sein. Oben steht allerdings statt der episemierten Clivis ein *Torculus specialis* auf der letzten Silbe.³²⁸ Die



328

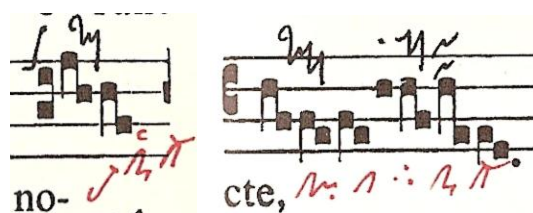


Struktur wird allerdings fortgeführt. Es folgt eine kurze Rezitation auf Do mit der zugehörigen Intonation sowie eine Mediatio, die durch ein Komma angezeigt ist.

8'. Reintonation zu einer Do-Rezitation



9'. Mediatio

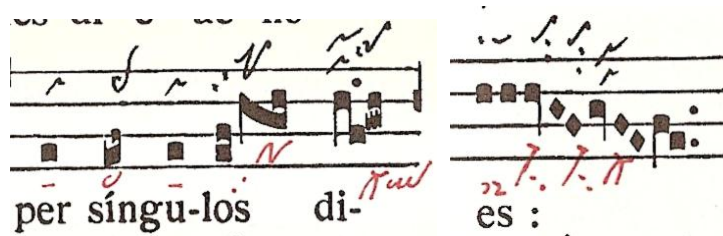


Nach der Mediatio wird das Schema weitergeführt. Es folgt also die Reintonation nach Sol und die Schlussformel.

10'. Reintonation zu einer Sol-Rezitation



11'. Schlussformel



Wie beim zweiten *Canticum Vineae facta est* schließt die Tractus-Schlussformel direkt an die mehrfach verwendete „Zwischenschlussformel“ an.

12. Tractus-Schlussformel



Kainzbauer sieht die Struktur dieser Traktus-Schlussformel und die neue musikalische Struktur bei *ante faciem die mei* analog und gliedert wie folgt³²⁹:

³²⁹ KAINZBAUER, Tractus Tetrardus, 116 f.

Initium

Versanfang

Mediatio

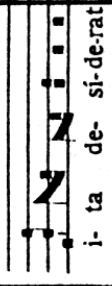
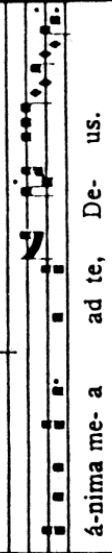
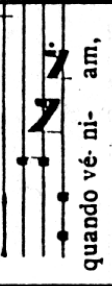
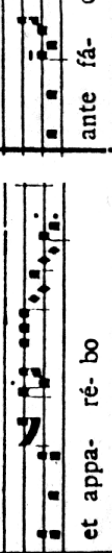
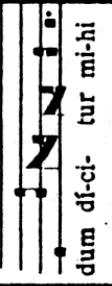


TR	VIII	<p>Ic-ut cer- vus de-si- de- rat</p>	A	<p>ad fontes aquá- rum :</p>
15		<p>Si- tí- vit á-ni-ma-me- a</p>	L	<p>ad De-um vi- vum :</p>
		<p>panes di- e ac no- cte,</p>		

Neuanfang

Flexa

Versende

Finalis

 <p>i- ta de- sí-de-rat</p> <p>N</p>	 <p>á-ni-ma me- a ad te, De- us.</p> <p>O</p>	
 <p>quando vé-ni- am,</p> <p>Y</p>	 <p>ante fá- ci- em De- i me- i?</p> <p>Y</p>	
 <p>dum dí-ci- tur mi-hi</p> <p>Z</p>	 <p>per síngu-los dí- es :</p> <p>Z</p>	 <p>U- bi est De- us tu-us?</p> <p>Z</p>

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass dieser letzte Gesang schwer einzuordnende Unregelmäßigkeiten aufweist. Folgt man dem Schema der „Modellkomposition“, müssten die musikalischen Bewegungen dem syntaktischen Aufbau folgen. Die Vertonung des Textes würde dann etwa so erfolgen:

(Anfang/Schluss, *Flexa*, *Mediatio*, Tractus-Schlussformel)

A-Teil:

Sicut cervus desiderat ad fontes *aquarum*: ita desiderat anima mea ad te, **Deus**.

Flexa-Teil:

V. **Sitivit** anima mea ad Deum *vivum*: quando *veniam*, et apparebo ante **faciem Dei mei**.

V. **Fuerunt** mihi lacrimae meae panes die ac *nocte*, dum dicitur mihi per **singulos dies**: **Ubi est Deus tuus?**

Zum Vergleich hier noch einmal die tatsächliche Vertonung des Textes im Tractus-Gesang:

A-Teil:

Sicut cervus desiderat ad fontes *aquarum*: ita desiderat anima mea ad te, **Deus**.

Flexa-Teil:

V. **Sitivit** anima *mea* (!) ad Deum *vivum*: quando *veniam*, **et apparebo** (!) **ANTE FACIEM DEI MEI?**

V. **Fuerunt** mihi lacrimae *meae* (!) panes die ac *nocte*, dum dicitur mihi per **singulos dies**: **Ubi est Deus tuus?**

Man kann die Abweichungen durchaus in Bezug auf den Textinhalt interpretieren. Im Flexa-Teil tritt auf dem Wort *mea* eine künstliche Flexa-Situation auf. Diese Flexa ist syntaktisch nicht motiviert und lenkt die Aufmerksamkeit des Hörers auf das Wort. Sie bereitet vielleicht auch die im Folgenden auftretende Mediatio-Formel auf *vivum* vor. Diese ist wiederum ganz regulär. Der Text „Es dürstet meine Seele“ wird somit mit einer zusätzlichen Flexa gedacht, die in „nach meinem lebendigen Gott“ mündet.

Es folgt dann die ebenfalls „unlogisch“ auftretende Schlussformel auf *apparebo*. Diese geht direkt über in eine neue melodische Kreation auf die Worte *ante faciem Dei mei*. Wie im ersten Teil könnte man auch diesen Abschnitt mit Blick auf den Textinhalt interpretieren. Die Schlussformel „hintreten“ (*apparebo*) weist auf „vor das Angesicht meines Gottes“ hin. Das

„Angesicht Gottes“ selbst wird wiederum mit der neuen Musik bedacht. Es erhält daher großes Gewicht und kann die Aufmerksamkeit des Hörers erwecken.

Auch im zweiten Abschnitt des Flexa-Teiles ist eine parallele Unregelmäßigkeit zu beobachten. Wieder scheint auf dem Wort *meae* die „künstliche“ Flexa-Situation. Sie wird im Wort *nocte* gelöst. Eine Textinterpretation erschließt sich in diesem Fall allerdings nicht. Die Betonung „**meiner** Tränen“, die „mir zu Brot wurden bei Tag und bei **Nacht**“ ergibt keinen offensichtlichen Sinn. Vielleicht wird so aber eine „künstliche strukturelle Parallelität“ mit dem ersten Abschnitt des Flexa-Abschnitts kreiert. Es folgt die Schlussformel auf *singulos dies*. Die Tractus-Schlussformel fällt somit mit den Worten *Ubi est Deus tuus?* (Wo ist nun dein Gott?) zusammen.

Es wurde in der Detailanalyse (s.o.) bereits auf die Parallelität der musikalischen Bauweise der Struktur bei *ante faciem Dei mei?* und der Tractus-Schlussformel bei *ubi est Deus tuus?* hingewiesen. In beiden Fällen steht das Wort „Gott“ inhaltlich im Zentrum. Hier besteht die Möglichkeit eines musikalischen Querverweises.

Der in struktureller Hinsicht auffällige Gesang *Sicut cervus* ist der letzte Tractus-Gesang der Osternacht. Es folgt das abschließende Gebet und das *Gloria in Excelsis Deo*, das durch die vorhergehende Fastenzeit (ohne Gloria) in der Osternacht eine besondere Festlichkeit hat. Vielleicht kann man in der zunehmend aufwendigen Struktur dieses letzten Gesanges eine Art dramaturgische Steigerung sehen, die ihren Höhepunkt im österlichen *Gloria* findet.

Zusammenfassung

Der klassische gregorianische Choral bildet einen herausragenden Sonderfall der Europäischen Musikkultur. Er entstand um 750 nach Christus und ist damit ihr ältestes erhaltenes Repertoire. Die Komponisten sind allesamt unbekannt. Wir haben Zugang zum Repertoire nur über Handschriften, die etwa 200 Jahre nach seiner Komposition entstanden. Die Notation der ältesten Handschriften gibt keine Auskunft über die exakten Tonhöhen, daher ist die finale Form des Repertoires nicht exakt rekonstruierbar.

Stehen uns in Anbetracht dieser mageren Faktenlage musikalische Urteile über das Repertoire überhaupt zu? Wie in der Einleitung der Arbeit bereits festgestellt, bestehen ernsthafte Zweifel an der grundsätzlichen Zugänglichkeit dieser Kompositionen. Für den britischen Musikjournalisten Daniel Lech-Wilkinson besteht jede Interpretation mittelalterlicher Musik aus einer jeweiligen Erfindung der Interpreten bzw. des Hörers.

Im Anschluss an diese Kritik nahm diese Arbeit den Choral daher als *Musik* ins Blickfeld, was sich auch von der Analyse der zeitgenössischen Theoretiker her nahe legt. Der musikalische Charakter des Chorals wird zusätzlich von der heutigen Hörerfahrung her bestätigt. Als Musik besteht er aus den intentionalen Objekten, die der individuelle Hörer in der musikalischen Bewegung hören mag. Dieses intransitive Musikkonzept schließt an das Denken des britischen Musikphilosophen Roger Scruton an. In den musikalischen Bewegungen erfährt der Hörer Erlebnisse, die er mit Metaphern benennen und kommunizieren kann. Diese Erlebnisse können sich mit anderen Phänomenen vernetzen und somit sinnüberschüssige Zusammenhänge aufweisen. So ergeben sich im musikalischen Erlebnis Anspielungen, die sich auf andere musikalische Erlebnisse, auf den Text oder auf das Lebensumfeld des Hörers beziehen. Die musikalischen Anspielungen werden im erklingenden Repertoire erlebt und gefunden. Sie sind daher in gewisser Weise immer Erfindungen des jeweiligen Hörers.

Es bleibt die Frage, ob nach über 1250 Jahren grundsätzlich noch die Möglichkeit besteht, diese Anspielungen adäquat zu erfassen. Sie verlangt nach einer differenzierten Beantwortung.

Mit Blick auf die aktuellen Ergebnisse der Säkularisationsforschung scheint uns kategorisch verschlossen, welche Dinge der mittelalterliche Mensch in der gregorianischen Musik hörte. Aufgrund der veränderten Weltwahrnehmung in der Moderne sind uns diese Erlebnisse mit

der Musik nicht vorbehaltlos zugänglich. Dies hängt zum einen mit einem veränderten Konzept von „Gegenständen“ zusammen.

Die gegenständliche Wahrnehmung des mittelalterlichen Menschen war auf eine für uns nicht vorstellbare Weise erweitert. Der karolingische Mensch hatte reale Erlebnisse mit Gegenständen, die für uns schlicht nicht vorstellbar sind. Er belebte eine Welt, in der grundsätzlich alle Objekte zu geistig belebten Agenten werden konnten. Die spirituelle (und eventuell negative) Macht dieser Agenten konnte sich konkret und physisch auf das Leben auswirken. Der Mensch bedurfte daher eines konkreten Schutzes vor diesen bösen Mächten.

Diesen Schutz erlebt das als „porös“ beschriebene mittelalterliche Ich in Form von Sakramentalien, Heiligen (bzw. Engel) und in Form der Liturgie. Die Liturgie hat in diesem Kontext eine Sonderstellung. Hier manifestiert sich bei der sakramentalen Vergegenwärtigung Gottes mit gestischer Bewegung die schützende Macht des höchsten spirituellen Agenten.

Es muss angemerkt werden, dass durch das veränderte Konzept von Zeit diese gestischen Bewegungen als real erlebt wurden. Dies wurde im Anschluss an das Zeitdenken des Augustinus gezeigt, der für das frühe Mittelalter prägend war. In der Liturgie betritt der karolingische Mensch einen Raum *erhöhter Zeit*. Gott umfasst alle Zeiten und wird als der Gipfel der Zeit verstanden. In der Liturgie wird dieser Gott nun als Handelnder erlebt, und er handelt durch die Dinge und rituellen Gesten in der Liturgie. Auch Bewegungen in der Musik können solche Gesten sein.

Dem Terminus *imitari* kommt in den zeitgenössischen theoretischen Traktaten durchaus eine Schlüsselstellung zu. Dies konnte im ersten Teil der Arbeit gezeigt werden. Seine Bedeutung und die Anwendung auf das Repertoire waren allerdings bisher unklar. Ich denke, sie erschließen sich in diesem Kontext. Meiner Meinung nach imitiert die Gregorianik die Gegenstände, die als Handeln Gottes in der Liturgie erlebt werden. Insofern ihr Text häufig Narrative vom göttlichen Heilshandeln beinhaltet, tun sich hier auch Möglichkeiten der expliziten Anspielungen zwischen melodischer Bewegung und Textinhalt auf.

Diese Imitationen werden vom Hörer als Dinge *in* der Musik erlebt. Sie sind daher analog zum wirkenden Handeln Gottes in der Liturgie zu verstehen. Diese Heilserlebnisse fallen jedoch notwendig in die Kategorie des Erfahrungswissens. Als solches *kann* es weder notiert noch konserviert noch textkritisch ermittelt werden. Hier kann die Grenze der Aussagefähigkeit der karolingischen Theoretiker sowie der modernen analytischen Anstrengungen verortet werden.

Das sakrale Erlebnis des Mittelalters und die moderne ästhetische Erfahrung stehen aber nicht unvermittelt nebeneinander, da beide ein Kontinuum der Wirkungsgeschichte verbindet. Somit stehen auch dem heutigen Hörer des Chorals offen, Anspielungen in der Musik des Chorals zu hören. Auch er kann seine Sprache prinzipiell verstehen.

Der Prozess dieses Verständnisses ist aber nicht abschließbar. Dies ergibt sich einerseits aus dem Faktum, dass das Repertoire nicht in finaler Form vorliegt und daher schon in seiner notierten Gestalt in sich offen ist. Andererseits sind Rezeptionsprozesse der modernen ästhetischen Erfahrung prinzipiell nicht abschließbar. Gerade auch in der grundsätzlichen Wiederholbarkeit von Ritual und Musikerlebnis besteht ihr kontinuierliches Moment.

Die Ergebnisse der abschließenden Analyse scheinen auf den ersten Blick wenig aufsehenerregend. Die vier Tractus-Gesänge stellen klassische „Modellkompositionen“ dar. In der üblichen ästhetischen Bewertung würde man hier eher wenig rhetorisches Potential vermuten. Zusätzlich erscheint ihre Analyse an sich kontradiktorisch. Die Arbeit erreicht ihre Aussagen mit einem intransitiven Konzept von Musik. Der expressive und rhetorische Charakter des Chorals ist daher notwendig abhängig von seinem Erklingen und dem, was der Hörer *in ihr* zu hören vermag. In einer Analyse ist aber nichts zu hören.

Die Analyse kann nicht den Anspruch erheben, wissenschaftliche verifizierbarer Phänomene mitzuteilen. Sie will lediglich beschreibend mitteilen, wie schon die klassische „Modellkomposition“ für expressive und musikalisch kommunizierende Momente offen ist. Dies geschieht auch da, wo das musikalische Modell strikt eingehalten wird. Bereits hier ist das Stück Kunst und als solche offen für alle Symptome des Ästhetischen, wie sie etwa Goodman und Bertram beschreiben. Wo vom Regelfall des musikalischen Modells abgewichen wird, erweitert sich die Palette möglicher musikalischer Anspielungen.

Der Choral ist das älteste Zeugnis der musikalischen Kultur Europas. Er ist der lebendige Zeuge einer durchgehenden Wirkungsgeschichte ästhetischer Rezeption. Seine Interpretation ist Musikschaaffenden wie Hörern seit 1250 Jahren aufgegeben. Sein Verständnis ist nicht abschließbar. Sein musikalisches Innenleben scheint von mysteriösen Momenten geprägt. Gerade dies macht ihn meines Erachtens höchst aktuell.

Bibliographie

- ADORNO, Theodor Wiesengrund, **Philosophie** der neuen Musik, Frankfurt am Main 2003
- AGUSTONI, Luigi/GÖSCHL, Johannes Berchmans, Einführung in die **Interpretation** des Gregorianischen Chorals, 1. Grundlagen, Regensburg 1987
- AGUSTONI, Luigi/GÖSCHL, Johannes Berchmans, Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals, 2. **Ästhetik**, Regensburg 1992
- ANGENENDT, Arnold, Das **Frühmittelalter**: die abendländische Christenheit von 400 bis 900, Stuttgart, 1995
- ANGENENDT, Arnold, Geschichte der **Religiosität im Mittelalter**, Darmstadt 2000
- ANGENENDT, Arnold, **Grundformen** der Frömmigkeit im Mittelalter, München, 2004
- ANGENENDT, Arnold, **Libelli bene correcti**. Der „richtige Kult“ als Motiv der karolingischen Reform, in: FLAMMER, Thomas/MEYER, Daniel (Hg), Arnold Angenendt. Liturgie im Mittelalter. Ausgewählte Aufsätze zum 70. Geburtstag, in: SCHWEBEL, Horst/GERHARDS, Albert (Hg): Ästhetik- Theologie- Liturgik. Bd 35, Münster 2004
- APEL, Wilhelm, Gregorian Chant, Bloomington/Indianapolis 1958
- ARIÈS, Philippe, **Geschichte des Todes**, Paris 1978
- AUGUSTONI, Luigi, **Die Gregorianische Semiologie und Eugène Cardine**, in: Beiträge zur Gregorianik, Bd 1, 1985
- AUGUSTONI, Luigi/GÖSCHL, Johannes Berchmanns, **Einführung** in die Interpretation des Gregorianischen Chorals, Regensburg 1992
- BECKER, Peter (Hg), Zwischen Wissenschaft und Kunst, Festgabe für Richard Jakob, Mainz 1995
- BERNHARD, Michael, Das musikalische **Fachschrifttum** im lateinischen Mittelalter, in: ZAMINER, Frieder (Hg), Die Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter, Darmstadt 1990, 37-103
- BERTRAM, Georg, Kunst. Eine philosophische Einführung, Stuttgart 2005

BETTERAY, Dirk van, **Die Graphie** und ihre rhetorische Bedeutung im Spiegel patristischer Theologie, in: Beiträge zur Gregorianik, Bd 41/42, Regensburg, 2006, 79 ff.

BEYSCHLAG, Karlmann, Grundriß der **Dogmengeschichte**, Gott und Mensch, Bd 2, Darmstadt 1991

BILLECOQ, Marie-Claire, Lettres ajoutées à la notation neumatique du **codex 239**, de Laon, in: Études Grégoriennes, Bd 17, Solesmes 1978, 7 ff.

BRAUN, Joachim, **Music in ancient Israel/Palestine**. Archeological, written, and comparative sources, Cambridge 2002

BUCHHOLZ, Friedrich, **Vom Wesen der Gregorianik**, München 1948

CARDINE, Eugène, der Gregorianische Choral im **Überblick**, in: Beiträge zur Gregorianik, Bd 4, 1987

CARDINE, Eugène, Gregorian **Semiology**, Solesmes 1982

CARDINE, Eugène, **Gregorianische Semiologie**, in: Beiträge zur Gregorianik, Bd 1, 1985

CORBIN, Solange, **Die Neumen**, in: Palaeographie der Musik I. 3, Köln 1977

CROCKER, Richard **Chant** and its origins, Harvard 2009

CROCKER, Richard, An **Introduction** to Gregorian Chant, New Haven/London: 2000

CROCKER, Richard, **Gregorian studies** in the 21st century, in: KELLY, Thomas Forrest, **Chant** and its origins, Harvard 2009, 3 ff.

DAHLHAUS, Carl, **Anfänge** der Europäischen Musik – Erste Niederschriften zu einer Musikgeschichte Europas, in: ECKAHARDT, Andreas/STEPHAN, Rudolf, In rebus musicis – Richard Jakoby zum 60. Geburtstag, Mainz 1990, 8 ff.

DAVIES, Stephen, **Authenticity** and Musical Performance, in: British Journal of Aesthetics, Bd 27, 1987

ECKAHARDT, Andreas/STEPHAN, Rudolf, In rebus musicis – Richard Jakoby zum 60. Geburtstag, Mainz 1990,

ECO, Umberto, Einführung in die **Semiotik**, München 1972

EGGEBRECHT, Hans Heinrich, **Musik im Abendland**. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, München 1991

FLAMMER, Thomas/MEYER, Daniel (Hg), Arnold Angenendt. Liturgie im Mittelalter. Ausgewählte Aufsätze zum 70. Geburtstagi in: SCHWEBEL, Horst/GERHARDS, Albert (Hg), Ästhetik-Theologie-Liturgik, Bd 35, Münster 2004

FRANZEN, August, Kleine **Kirchengeschichte**, Freiburg im Breisgau 2000

FRIDELEIN, Gottfried (Hg): Boetius: **De Institutione Musicae**, Frankfurt 1966, unveränderter Nachdruck von Leipzig 1867

FUHRMANN, Wolfgang, **Herz und Stimme** im Mittelalter: zum Verhältnis von Affekt, Innerlichkeit, Frömmigkeit und Gesang im lateinischen Westen. Wien: 2003

GADAMER, Hans-Georg, **Wahrheit und Methode**, Tübingen 1990

GALLAGHER, Sean, HAAR, James, NÁDAS, John, STRIPLIN, Timothy, **Western Plainchant in the First Millenium**. Studies in the Medieval Liturgy and its Music, Aldershot 2003

GEORGIADES, Theodor, **Musik und Sprache**, Heidelberg 1974

GOODMAN, Nelson, **Sprachen der Kunst**, Frankfurt a. M. 1990

GOODMAN, Nelson, **Weisen der Welterzeugung**, Frankfurt a. M. 1995

GÖSCHL, **Der gegenwärtige Stand** der semiologischen Forschung, in: Beiträge zur Gregorianik, Bd 1, 1985

GÖSCHL, Johannes Berchmans (Hg), Ut mens concoredt voci, Festschrift, Eugene Cardine zum 75. Geburtstag, St. Ottilien, 1980

GÖSCHL, Johannes Berchmans, Zum Problem des Dialogs zwischen **Musikwissenschaft** und Gregorianische Semiologie (Einige Erwägungen zu Emmanuela Kohlhaas' Beitrag „Dialog oder Rückzug ins Ghetto? Gregorianische Semiologie und Musikwissenschaft – einige Anmerkungen“ in BzG 30), in: Beiträge zur Gregorianik, Bd 31, Regensburg 2001, 53 ff.

GRADUALE TRIPLEX, Seu Graduale Romanm Pauli PP. VI Cura Recognitum et Rhythmicis Signis A Solesmensibus Monachis Ornatum Neumis Laudunensibus (COD.239) Et Sangallensibus (Codicum San Gallensis 359 Et Einsidelensis 121), Solesmes 1998

GRÖBLER, Bernhard, **Einführung** in den Gregorianischen Choral, Jena 2003

GUSHEE, Lawrence (Hg), Aurelianus Reomensis: **Musica disciplina**, 1975

HANSSSENS, Jean, Michael, Amalar: **De offerenda Vir erat in terra**, in: HANSSSENS, Jean, Micheal, Amalar: Amalarii episcopi opera liturgica omnia, Bd 2, Liber officialis III, XXXVIII, Rom 1948-1950

HECKENBACH, Willibrod, **Gregorianikforschung** zwischen 1972 und 1983, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Bd 67, 1983, 105-114

HEIDEGGER, Martin, Der **Ursprung** des Kunstwerkes, in: HEIDEGGER, Martin, Holzwege, Frankfurt a. M., 1994, 1 – 74

HEIMAN, L.F., The **Rhythmic value** of the final descending note after a punctum in neums of codex 239 of the Library of Laon, in: Études Grégoriennes, Bd 13, 1972, 151 ff.

HILEY, David, **Tracus**, in: Finscher, Ludwig (Hg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Bd. 9, 698 ff., Kassel u.a. 2001

HILEY, David, **Western Plainchant** A Handbook, Oxford 2005

HILEY, David, **Writings** on Western Plainchant in the 1980s and 1990s, in: CROCKER, Richard, Chant and its origins, Harvard 2009, 57 ff.

HUGES, David G., Some Issues of **Transmission**, in: GALLAGHER, Sean, HAAR, James, NÁDAS, John, STRIPLIN, Timothy, Western Plainchant in the First Millenium. Studies in the Medieval Liturgy and its Music, Aldershot 2003, 181 ff.

JEFFERY, Peter, Monastic Reading and Roman Chant, in: GALLAGHER, Sean, HAAR, James, NÁDAS, John, STRIPLIN, Timothy, **Western Plainchant in the First Millenium**. Studies in the Medieval Liturgy and its Music, 45-105, Aldershot 2003

JEFFERY, Peter, The Study of **Medieval Chant**, Paths and Bridges, East and West, Cambridge 2001

JOHNER, Dominicus, **Die Sonn- und Festtagslieder** des vatikanischen Graduale, Regensburg 1928

JOHNER, Dominicus, **Wort und Ton** im Choral. Ein Beitrag zur Aesthetik des gregorianischen Gesangs, Leipzig 1940

JOPPICH, Godehard, Der **Torculus der Wortartikulation**, in: Beiträge zur Gregorianik, Bd 2, Regensburg 1985, 74 ff.

JOPPICH, Godehard, Der **Torculus specialis** als musikalische Interpunktionsneume, in: STEIN, Franz A. (Hg), Sacerdos et Cantus Gregoriani Magister, **Festschrift**, Ferdinand **Haberl** zum 70. Geburtstag, Regensburg 1977, 129 ff

JOPPICH, Godehard, Die Bivirg auf der Endsilbe eines Wortes. Ein Beitrag zur **Frage des Wort-Ton-Verhältnisses** im gregorianischen Choral, GÖSCHL, Johannes Berchmans (Hg), Ut mens concoredt voci, Festschrift, Eugene Cardine zum 75. Geburtstag, St. Ottilien, 1980, 443 ff.

JOPPICH, Godehard, Die **Bivirga auf der Endsilbe** eines Wortes. Beiträge zur Gregorianik, Bd 3, Regensburg 1986

JOPPICH, Godehard, Die **rhetorische Komponente in der Notation** des Codex 121 von Einsiedeln, in: LANG, Odo (Hg), Codex 121 Einsiedeln, Kommentar zum Faksimile, Weinheim 1991, 118 ff.

JOPPICH, Godehard, Ein Beitrag zum Verhältnis **Text und Ton** im Gregorianischen Choral, in: BECKER, Peter (Hg), Zwischen Wissenschaft und Kunst, Festgabe für Richard Jakoby, Mainz 1995, 155 ff.

Jungmann, Josef Andreas, **Missarum Sollemnia**. Eine genetische Erklärung der römischen Messe Bd 1, Wien 1962

KAINZBAUER, Xaver, Der **Tractus Tetrardus**. Eine centologische Untersuchung, in: Beiträge zur Gregorianik, Bd 11, Regensburg 1991

KELLY, Thomas Forrest, **Chant** and its origins, Harvard 2009

KIVY, Peter, Authenticities: Philosophical Reflections on **Musical Performance**, New York 1995

KIVY, Peter, On the Concept of the „**Historically Authentic**” Performance, in: Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music, Cambridge 1993, 117 ff.

KLÖCKNER, Stefan, **Cod. H 159** der Bibliothek der Medizinischen Fakultät von Montpellier (Tonar von Saint-Bénigne, Dijon), in: Beiträge zur Gregorianik, Bd. 30, Regensburg 2000, 77 ff.

KLÖCKNER, Stefan, **Handbuch** Gregorianik, Einführung in Geschichte, Theorie und Praxis des Gregorianischen Chorals, Regensburg 2009

KLÖCKNER, Stefan, **Semiologie**, in: MGG, Bd 8, 1998

KOHLHAAS, Emmanuela, **Dialog oder Rückzug** ins Gettho?, in: Beiträge zur Gregorianik, Bd 30, Regensburg 2000, 43 ff.

KOHLHAAS, Emmanuela, Eugène Cardines „**Liste**”: mêmes textes – mêmes mélodies, in: Beiträge zur Gregorianik, Bd 33, Regensburg, 2002

KOHLHAAS, Emmanuela, **Musik und Sprache** im Gregorianischen Gesang. Archiv für Musikwissenschaft, Bd 49, Stuttgart 2001

KOHLHASE, Thomas/PAUCKER, Peter Günther, **Bibliographie**, in: Beiträge zur Gregorianik, Bd 9/10, Regensburg 1990

KROECKER, Charlotte, **Music in Christian Worship**, Collegeville 2005

LANG, Odo (Hg), Codex 121 **Einsiedeln**, **Kommentar** zum Faksimile, Weinheim 1991

LEECH-WILKINSON, Daniel, The Modern **Invention** of medieval Music, Cambridge 2002

LEVY, Kenneth, Gregorian **Chant and the Carolinians**, Princeton 1998

MAAS, C.J./SCHOUTEN-GLASS, M.U.(Hg), Dia-Pason de omnibus, Ausgewählte Aufsätze von Jeseph Smits van Waesberghe, Buren 1976

MAIER, Hans, Mit Herz und Mund, **Gedanken** zur Kirchenmusik, Kevelaer 2009

MCKINNON, James, **Desert Monasticism** and the Later Fourth-Century Psalmodic Movement, in: MC KINNON, James, **The Temple**, the Church Fathers and Early Western Chant, XI, Aldershot 1998

MCKINNON, James, **On the Question of Psalmody** in the Ancient Synagogue (Early Music History 6. Cambridge, 1986), in: MCKINNON, James, **The Temple**, the Church Fathers and Early Western Chant, XIII, Aldershot 1998

MCKINNON, James, **The Advent Project**, The Later-Seventh-Century Creation of the Roman Mass Proper, Berkeley and Los Angeles 2000

MCKINNON, James, **The Temple**, the Church Fathers and Early Western Chant, Aldershot 1998

MCKINNON, James, Desert Monasticism and the Later Fourth-Century Psalmody Movement, in: Music and Liturgy, Bd 75, 1994, 505 – 521

MESSIAEN, Olivier, Der **Choral** als liturgische Musik, in: MESSIAEN, Olivier, Was ist sakrale Musik, in: Communio. Internationale Katholische Zeitschrift, Bd 6, 1978

MÖLLER, Hartmut, **Institutionen**, Musikleben, Musiktheorie, in: Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd 2, Laaber 1991

NIETZSCHE, Friedrich, Die **Geburt** der Tragödie, in: SCHLECHTA, Karl (Hg), Friedrich Nietzsche, Werke in zwei Bänden, Bd 1, München 1954, 7ff

PHILLIPS, Nancy, **Notationen** und Notationslehren von Boethius bis zum 12. Jahrhundert, in: ERTELT, Thomas/ZAMINER, Frieder, Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang, Darmstadt 2000, 293-623

PONCHELET, René, **Le salicus** du codex 359 de la Bibliothèque des Saint Gall dans la perspective des témoignages du codex 239 de Laon et du code 47 de Chartres, Pontificio Instituto di Musica Sacra, Rom 1959, als Manuskript

PRAßL, Franz Karl, „**Vivam** et custodiam sermones tuos“. Choralgesang als Schule des geistlichen Lebens, in: WALLNER, Karl, Fünf-vor-Elf. Beiträge zu Theologie. Bd 2. Schriftenreihe des Instituts für Dogmatik und Fundamentaltheologie an der Phil.-Theol. Hochschule Benedikt XVI. Heiligenkreuz, Heiligenkreuz 2010, 185 ff.

PRAßL, Franz Karl, **Scriptor Interpres**. Von Neumenschreibern und ihren Eigenheiten, in: Beiträge zur Gregorianik, Bd. 37, 55 ff., Regensburg 2004

RAFFMAN, Diana, Language, **Music and Mind**, Cambridge (Mass.) 1993

RAMPI, Fulvio/LATTANZI Massimo, **Manuale** di canto gregoriano, Milano 1991

RECKOW, Fritz, **Zwischen Ontologie und Rhetorik**, in: HAUG, Walter/ WACHINGER, Burghart, Traditionswandel und Traditionsverhalten, Tübingen 1991, 145-178

RICHÉ, Pierre, **Die Karolinger**. Eine Familie formt Europa. München 1991

RIETHMÜLLER, Albrecht **Probleme der spekulativen Musiktheorie**, Probleme der spekulativen Musiktheorie im Mittelalter, in: ZAMINER, Fieder, Die Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter, Darmstadt 1990, 165-201

SALIERS, Don, **Sounding the Symbols** of Faith: Exploring the Nonverbal Languages of Christian Worship, in: KROECKER, Charlotte, Music in Christian Worship, Collegeville 2005, 17 ff.

SAULNIER, Daniel, The Gregorian **Modes**, Solesmes 2002

SCHLAGER, Karlheinz, **Choraltextierung und Melodieverständnis** im frühen und späten Mittelalter, in: GÖSCHL, Johannes Berchmans (Hg), Ut mens concoredt voci, Festschrift, Eugene Cardine zum 75. Geburtstag, St. Ottilien, 1980, 314 ff.

SCHMID, Hans (Hg). **Musica** et Solica **Enchiriadis** una cum aliquibus tractulis adiunctis, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 3, München 1981

SCHWEBEL, Horst/GERHARDS, Albert (Hg), Ästhetik-Theologie-Liturgik, Bd 35, Münster 2004

SCRUTON, Roger, The **Aesthetics** of Music, Oxford 1997

SLEUMER, Albert, Kirchenlateinisches **Wörterbuch**, Limburg 1926, Reprint Hildesheim 1990

STÄBLEIN, Bruno, Die **Unterlegung** von Texten unter Melismen, in: KgrBer New York 1961, Kassel 1982, 12 ff.

STEIN, Franz (Hg), Sacerdos et Cantus Gregoriani Magister, **Festschrift**, Ferdinand **Haberl** zum 70. Geburtstag, Regensburg 1977

STEINER, Ruth, **Studies** in Gregorian Chant, Aldershot 1999

STEVENS, John, **Words and Musik** in the Middle Ages, Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350, Cambridge, 1986

TAYLOR, Charles, The secular **Age**, Harvard 2007

THISSEN, Paul, Liturgie und Musik in der **Karlolingerzeit**, in: Beiträge zu Gregorianik, Bd 29, Regensburg 2000, 79 ff.

TRABANT, Jürgen, **Europäisches Sprachdenken** von Platon bis Wittgenstein, München 2003

TRAUB, Andreas (Hg), Hucbald von Saint-Amand: **De harmonia institutione**, in: Beiträge zur Gregorianik 7, 1987

TREITLER, Leo, **Homer and Gregory**: The Transmission of Epic Poetry and Plainchant, in: MQ 60/II, 1974, 333 ff.

TUGWELL, Simon, **Human Immortality** and the redemption of death, London 1989

TURCO, Alberto, **Neumennotation** und Komposition, in: Beiträge zur Gregorianik, Bd. 37, Regensburg 2004, 39 ff.

WAESBERGHE, Joseph Smits van (Hg), Guido von Arezzo: **Micrologus**, 1955

WAESBERGHE, Joseph Smits van, **Das gegenwärtige Geschichtsbild der mittelalterlichen Musik**, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 46-58, 1962-1974

WAESBERGHE, Joseph Smits van, **Das gegenwärtige Geschichtsbild vom Gregorianischen Gesang**, in: DÄNHARD, Theologisches Jahrbuch Leipzig 1969, 413 ff.

WAESBERGHE, Joseph Smits van, Dom Guido von Arezzo, Dom André Mocquereau, dem Eugène Cardine und **das Problem des authentischen Vortrags** des gregorianischen Chorals, in: GÖSCHL, Johannes Berchmans (Hg), Ut mens concoredt voci, Festschrift, Eugene Cardine zum 75. Geburtstag, St. Ottilien, 1980, 404 ff.

WAGNER, Peter, **Einführung** in die gregorianischen Melodien, Bd 1, Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen, Leipzig 1911

WAGNER, Peter, Einführung in die gregorianischen Melodien, Bd 3, Leipzig 1921

WALLNER, Karl, Fünf-vor-Elf. Beiträge zu Theologie. Bd 2. Schriftenreihe des Instituts für Dogmatik und Fundamentaltheologie an der Phil.-Theol. Hochschule Benedikt XVI. Heiligenkreuz, Heiligenkreuz 2010

WEBER, Max, Die Protestantische **Ethik und der Geist** des Kapitalismus, Weinheim 2000

WELLEZ, Egon, **Eastern Elements** in Western Chant, in: Monumenta Musicae Byzantinae, Bd 2, Oxford 1947

WIESLI, Walter, Das **Quilisma** im Codex 359 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Eine paläographisch-semiologische Studie, Immensee 1966

Abstract Deutsch

Das klassische gregorianische Repertoire ist das älteste schriftliche Zeugnis der europäischen Musikkultur. Es ist als das Werk unbekannter Komponisten seit dem achten Jahrhundert zu hören und zeichnet sich somit durch eine erstaunlich kontinuierliche Aufführungspraxis aus. Die Interpretation des Chorals veränderte sich in den Dezennien des 20. Jahrhunderts durch die Ergebnisse der textkritischen Analyse früher Handschriften beträchtlich.

Eugene Cardine gilt als Gründervater der gregorianischen Semiologie, die bei der textkritischen Untersuchung der Handschriften ansetzt. Die Textkritik bewertet und vergleicht die Varianten in den Handschriften mit dem Ziel, einen Urtext zu erstellen. Dieser soll ein adäquates Verständnis vom „Wesen des Chorals“ und damit der Intentionen des Komponisten garantieren. Auch der deutsche Forscher Godehard Joppich setzt bei der paläographischen Analyse an. Sein Denken ist jedoch weniger nomothetisch als vielmehr idiographisch orientiert. Für Joppich spiegelt die Gestalt der einzelnen Neume genau die melodische Gestalt des Wortes wieder. Da der Silbenklang des Wortes somit mit dem Ton identifiziert wird, ist der Choral nicht Musik im eigentlichen Sinne. Die Interpretation des Repertoires muss daher im Modus philologischer Überlegungen erfolgen.

Im aktuellen Diskurs wird die ästhetische Validität dieser Zugangsweisen problematisiert. Sowohl die mangelnde Quantität als auch die spezifische Qualität des vorhandenen Datenmaterials genügen nicht dem Anspruch einer objektiven, auf empirische Analysen gestützten Interpretation. Die methodologische Skepsis kann zu einem interpretatorischen Relativismus führen, demzufolge jede musikalische Interpretation Alter Musik eine spontane subjektive Erfindung des Interpreten bzw. des Hörers darstellt. Ein wissenschaftlicher Zugang zur Ästhetik des klassischen karolingischen Repertoires scheint somit generell unmöglich zu sein.

Auch die Resultate der aktuellen Säkularisationsforschung scheinen diese Skepsis zu bestätigen. Wird der Gregorianische Choral als Musik in den Blick genommen, so erschließt er sich im subjektiven Erlebnis intentionaler Objekte individueller Erfahrung. Fundamental für das Verständnis ist damit das adäquate Erleben der musikalischen Bewegung. Durch die fundamentalen Veränderungen in der Weltwahrnehmung sei der moderne Mensch allerdings nicht fähig nachzuvollziehen, was im Mittelalter in der

gregorianischen Melodik gehört und erlebt wurde. Dies könnte als das große „neue Dilemma“ der Gregorianikforschung angesehen werden.

Es muss also danach gefragt werden, was es zu karolingischer Zeit mit den intentionalen Objekten der individuellen musikalischen Erfahrung zu erleben gab. Wie Charles Taylor zuletzt überzeugend darstellen konnte, waren geistige Bewegungen in dieser Epoche noch nicht im Individuum domestiziert. Der mittelalterliche Mensch sah sich vielmehr umgeben von einer Welt, die voll von ambivalenten spirituellen Mächten war.

Die Liturgie wurde als der Raum wahrgenommen, in dem durch zeichenhafte Bewegungen Gott als realer Protagonist erlebt wurde. Dies ist mit dem für die karolingische Epoche prädominanten Denken des Augustinus gut nachvollziehbar. Die Liturgie war somit der Ort, in dem die höchste geistige Macht zur Bewältigung aller ambivalenten Mächte aktiv wurde. Der klingende Choral ist integraler Teil dieses Rituals. Die zentrale These dieser Arbeit ist, dass die musikalischen Bewegungen des klassischen gregorianischen Repertoires in die Kategorie dieser zeichenhaften Gesten fallen.

Ich verstehe die Wirkungsgeschichte von mittelalterlichem religiösen Ritual und moderner ästhetischer Erfahrung als Kontinuum. Daher ist heute durchaus ein adäquater Zugang zum Repertoire möglich. Zusammenhänge von musikalischer Bewegung und textlichen Inhalten sind auch heute *im* Repertoire zu hören. Ihre wissenschaftliche Verifikation kann allerdings nicht analytisch erbracht werden.

Abstract English

Plainchant is the oldest European repertoire available. It was composed by anonymous composers in the eighth century. Since that time, people have been listening and performing the Chant. During the last 100 years, the style of plainchant-performances changed substantially due to the scientific discoveries of text-criticism. In recent times, critics have been skeptical about the scientific and musical value of its findings. Plainchant now seems to be whatever one might make of the musical data displayed in the medieval manuscripts.

On the one hand, these critics are right. By listening to music, the listener hears movements *in* the music. As Roger Scruton points out, these movements are heard as a life lived out in the listener's mind. Recent secularization theory shows us that there is no way to discover what the medieval mind might have heard exactly in the musical movements of the repertoire. This might be called the new great dilemma of plainchant scholarship. When we listen to the Chant, we listen to music. But the kind of life the music wants to share with us seems to be lost forever. Does this mean that there is no chance for us to share the intrinsic musical meaning of the Chant?

The oldest sources of the Chant come in manuscripts, written down around 900. This is about 200 years after it was composed. During the process of text transmission, errors occur concerning the notation of the melodies. Text criticism tries to compare all the different variants of the written repertoire in order to obtain the one single "original text". This text is supposedly the oldest and reflects therefore the original layer of the transmission. Supposedly, this very layer carries the intention of the composer as its best. It therefore is the *conditio sine qua non* for any authentic understanding of the repertoire. If one follows that line, the musical conclusions you draw from the "original text" lead you to a kind of performance which is as authentic as you can get. But this turns out to be an illusion. There remains the gap of 200 years between the composition of the repertoire and its first notation. The composers and their musical intentions are unknown. There is no serious way to draw *scientific* conclusions about the "authentic" understanding of plainchant based only on the assessment of manuscripts. There might be hints in the notation. Their scientific assessment is valuable. But it always ends with the *scribes*. In my view, the hints are far from guaranteeing a scientifically proven *original* understanding of the repertoire.

The German scholar Godehard Joppich finally stated that there isn't any difference between the melodic structure of a Chant and its words. For him, Chant isn't music at all. In his eyes, its melodic form consists basically in speaking the words in a somewhat exaggerated manner. In looking scientifically at the neums, what you really do is sacred philology. In Joppich's view, the subsequent ages of notating and performing Chant reflect the corruption and the decline of its original idea. By looking at the neums, we find out how the composers read their scripture.

If we follow this idea, the problem I called "the great new dilemma of plainchant scholarship" has been solved. If plainchant isn't music at all, there is nothing to listen to *in* the music. I think this is not accurate, since we *do* hear musical movements when we listen to the Chant.

In the Carolingian age, Chant intrinsically was part of a religious ritual. It was conceived as part of that realm in which God acted personally. In the medieval times, mental objects were not bound to the mind, as it is in our age. The world was inhabited by spiritual agents good and evil alike. Man was threatened by these agents all of his life. The liturgy was the very place, where God himself acted powerfully against all evil. There His powerful spiritual acts could be conceived. My suggestion is, that the musical movements heard in the repertoire were bound to be seen as part of those spiritual movements. As recent secularization theory pointed out, there is no way for us to discover what exactly was heard in the music.

There are continuous moments of the modern aesthetic experience and the ritual experience of the medieval times. By developing this constitutive "thickness" of *Wirkungsgeschichte*, there opens up the possibility to approach the plainchant authentically. Through this, today's listeners and performers are able to hear musical and textual allusions in the repertoire. These allusions can't be scientifically proven. Their possibility can only be hinted at. I try to do so with an analysis of four *cantica* of the Easter Vigil.

Curriculum Vitae (Deutsch/English)

P. MMag. Robert Mehlhart OP wurde am 25. April 1982 in Oberbayern geboren. Seine musikalische Grundausbildung erhielt er bei den Regensburger Domspatzen unter DKM Georg Ratzinger und DKM Roland Büchner, Orgelunterricht von Domorganist Franz Joseph Stoiber. Im Jahre 2000 war er Träger des Stipendiums der Internationalen Richard Wagner Stiftung. 2002 absolvierte er das Abitur an der Privatschule der Regensburger Domspatzen. 2003 Eintritt in den Dominikanerorden, Noviziat in Worms mit Unterricht bei Domorganist Dan Zerfaß. Nach Absolvierung des Noviziates zunächst Studium der Theologie (Abschluss mit dem Mag. theol. mit einer Arbeit über Josef Pieper) und Musikwissenschaft (Abschluss mit dem Mag. phil. mit Auszeichnung mit einer Arbeit über frühe Mehrstimmigkeit. Dr. phil über Gregorianik im Winter 2011 bei Dr. Margareta Saary (geplant)). Außerdem Studium der Kirchenmusik (B Diplom mit Auszeichnung, Bac. art im Juli 2011 (geplant)). Seine Ausbildung umfasst das Studium an den Universitäten Wien und Oxford (Chordirigieren mit Fokus auf die Renaissance bei Edward Higginbottom, New College sowie Ästhetik bei Roger Scruton, Blackfriars College). 2004 Gründung des „Wiener Studierendenchores“, regelmäßige Probenarbeit und Aufführungen. Seit 2005 mit Hans Haselböck verantwortlich für die Kirchenmusik an der Dominikanerkirche Wien. Bei Hochämtern Dirigat von Orchestermessen aus dem klassischen Wiener Repertoire. Seit 2008 Mitglied des Arnold Schönberg Chores. Mitwirkung bei zahlreichen internationalen Festivals mit namhaften Dirigenten und Orchestern. 2009 Diakon am Dom St. Stephan unter Fortsetzung des Kirchenmusikstudiums an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien (Dirigieren: Erwin Ortner, Orgel: Peter Planyavsky). Solist bei der deutschen Uraufführung der Kirchenoper „Death and Resurrection“ beim Carinthischen Sommer in Ossiach. 2010 Priesterweihe durch Kardinal Christoph Schönborn in Wien.

Robert Mehlhart OP was born in Bavaria in April 1982. At the age of 11, he joined the public school and the choir of the Regensburger Domspatzen, the oldest choral foundation of the world. In this choir he received his fundamental musical education under the direction of Georg Ratzinger and Roland Büchner. He also learned the organ and the piano. In 2000, he was awarded a stipend of the International Richard Wagner foundation, which enabled him to take part at the Bayreuther Festspiele. After finishing school, Robert Mehlhart joined the Dominican order. Having completed his Noviciate, he studied Theology and Music at Vienna (Erwin Ortner, Peter Planyavsky) and Oxford (Roger Scruton, Edward Higginbottom). In 2007, he completed his master thesis on Early Polyphony (Manfred Angerer). His master thesis in Theology is on Joseph Pieper (Marianne Schlosser). In Vienna, he founded the Vienna Choir of Students (Wiener Studierendenchor), which focussed on international *a capella* music of all epochs. As Hans Haselböck's assistant, he conducted many orchestral masses at High Masses in the Rosary Basilica in Vienna. Being a member of the Arnold Schönberg Chor, he performed at several international festivals. He especially benefitted from working with Nikolaus Harnoncourt. 2009, he was ordained Deacon and had his pastoral placement at the Cathedral of Vienna, where he also conducted. He was a soloist at the first German performance of the opera "Death and Resurrection" by Jonathan Harvey. In summer 2011, he was ordained a priest. His pastoral ministry included work in the Dominican Parish of Vienna. There he focussed on working with students.

He hopes to complete his dissertation on Western Plainchant in winter 2011 with Dr Margareta Saary.